

## كلمة البيان

# أواه يا الكويت .. قصائد للوطن بحيد

بقلم: حمد الحمد

الشعراء هم الذين يختزنون حب الوطن بكلمات جميلة مفعمة  
بالروح الوطنية، لهذا دائماً ما نتذكر أسماء عديدة رسمت بالكلمات حب  
الكويت، وفي فبراير تنساب إلى الذاكرة أنغام الحروف لأولئك الشعراء  
الذين تأتي كلماتهم كلوحة راسخة في الوجدان.  
عيد الوطن هو عيد الأرض، الإنسان، و"البيان" نتذكر اليوم باعتزاز  
كيف تغنى الأديباء من الشعراء الكبار بالكويت في عيدها ..

فأحمد العدوانى شاعرنا الكبير، تأتي كلماته بشموخ وهو يقول في  
قصيدته "الريح الكويتية":

أيتها الريح الكويتية

صُبِّي على الطغيان نيرانا

وشيدي للعز بنيانا

فأنت للتاريخ مذكنا

ذات قرارات بطولية.

أما شاعرنا الكبير أحمد السقاف فيعزف على الوتر كلمات جميلة

بقصيدته

”أواه يا كويت“ :

أواه يا كويت

أواه يا كويت يا خلاصة الطيوب

يا زهرة جميلة تمتلك القلوب

باسمة في كل بيت

أواه يا كويت

وهذا شاعرنا الوطني عبدالله العتيبي يرحمه الله، الذي طالما تغنى بالكويت

يقول في قصيدته ”أنا الكويت“ متحدياً من يريدون العبث بوجودها :

أنا للرياح الجامعات لجام

وأنا بكف الصامدين حسام

أنا نعمة البحار في أهواله

أنا نخوة البدوي حين يضام

أنا دار من كتبوا على أسوارهم

هذي البلاد على الدخيل حرام

هذي بلاد لا تحب الخضوع

إلا لربها

هذي بلاد لا تطيق الرجوع

إلا إلى شعبها

هذي هي الكويت

ويعيش شاعرنا يعقوب السبيعي كارثة الغزو بقصيدته ” وطني المفدى“

بلادي والمكارم والمعالي

ثلاث كن في الحسيان فرداً

مآذنها تعانق كل نجم

أضاء لمن سرى لله عبداً



يقُلُّ لكُ الفداء وليس عندي  
سوى روجي فدى الوطن المفدى  
أما شاعرتنا غنيمه زيد الحرب فتعزف ملامح تفاؤل وطن في قصيدتها  
”الفرح المنتظر“ والتي أنشدتها أثناء زمن الكارثة في 20/9/1990م.

أحب الكويت

وأعشق بحر الكويت

وأدرك أن الفؤاد ستخمد دقاته

إن هجرت الوطن

لا تقل تحتويننا المحن

فالهواء الذي

يحضن الأرض من حولنا

غذاءً لنا

والسماء التي ظللت في الزمان البعيد

ARCHIVE

<http://Archive.org/details/kuwaiti>

ستمطر فوق الرؤوس التي أزهقتها الرياح

غطاء

من الأمن

والخير

والفرح المنتظر

وأجمل الكلمات تتغنّى بها شاعرتنا جنة القريني بقصيدتها:

”كويتياً سيبقى البحر“

كويتياً

سيبقى البحر

يبقى الرمل

والعشب  
 كويتياً سيبقى البيت  
 يبقى السور  
 والدرب  
 كويتياً  
 سيبقى الحب  
 سنبقى للكويت البحر  
 والأفلاك  
 والسحب  
 سنبقى للكويت السور  
 والتاريخ والشهبا

وها هو شاعرنا الشاب وليد القلاف يتغنى بمحبيبته الكويت بقصيدة ننشرها  
 في هذا العدد بعنوان "معشوقة أنت" ويقول من خلالها:

وَكَيْفَ لَا وَهَوَاكَ الْعَذْبُ أَغْنِيَهُ  
 بِهَا الْمَسَارُ اسْتَوَى حَتَّى غَدَا نَحْمُ<sup>13</sup>  
 وَأَصْبَحْتَ لَوْحَةً الْأَيَّامِ زَاهِيَهُ  
 حَتَّى كَأَنِّي بِرُؤْيَاهَا أَرَى إِرْمَا  
 مَعْشُوقَةً أَنْتِ وَالْأَمَالُ عَاشِقَةٌ  
 وَكَمْ لَهَا فِيكَ مَا يَسْتَنْهَضُ الْهَمَّ

أعرف أن كلمات الشعراء تغني عن سطور في صفحات عديدة، لهذا تركت  
 المجال لهم في عيد الكويت وعيد التحرير ليكون الوطن حاضراً في نبض الأديب  
 دائماً.





# دراسات

## مدرسة الإحياء بزعامه شوقي وحافظ

بقلم: د. فاطن السيد  
(مصر)

إذا كانت حركة الإحياء الشعري استمرت بعد البارودي عند مدرسة بأكملها، تزعمها أحمد شوقي (1868-1932) وحافظ إبراهيم (1872-1932) وغيرهما، كما سبق، وهي مدرسة الشعر التقليدي، كما كان يطلق عليها كثير من النقاد، فإن مدارس أخرى عاصرت تلك المدرسة، وهي مدرسة الديوان، التي كان روادها العقاد وشكري والمازني، وذلك نسبة إلى كتاب "الديوان" الذي هاجموا فيه أصحاب المدرسة التقليدية في الشعر، وعلى رأسهم شوقي وحافظ، أعنف هجوم، ثم مدرسة المهجر التي تزعمها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، ومدرسة خليل مطران صاحب مدرسة جمعت بين الذاتية والموضوعية، ويعد المعلم الثاني، بعد شوقي، لشعراء مدرسة أبوللو، ومدرسة أبوللو بزعامه أحمد زكي أبي شادي، نسبة لمجلة أبوللو التي تخصصت في الشعر، وكان ينتمي إليها كل شعراء الرومانسية أو الوجدان، وهم أبو شادي وإبراهيم ناجي، ورياض الهمشري، ومحمود أبو الوفا، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل من مصر، وجميلة العلالي من الجزائر، وأبو القاسم الشابي من تونس، وغيرهم، وأخيراً مدرسة الشعر الجديد، التي تعرف بالشعر الواقعي، وشعر الوجدان الجماعي، أمثال نازك الملائكة، ويدر شاعر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد مخير، وحالياً أحمد عبد المعطي حجازي، وإبراهيم أبو سنة. وعن المدرسة التقليدية التي تزعمها شوقي يقول مندور: "لقد يبدو غريباً أن يتزعم أحمد شوقي هذه المدرسة، مع أنه أوفد في بعثة دراسية إلى فرنسا، حيث أقام أربع سنوات، اتصل فيها

نتبين فيه أثراً واضحاً للأدب الغربية، بل ولا للحياة الأوروبية التي عاشها أربع سنوات، وذلك فيما عدا القليل النادر<sup>1</sup>، ويشير مندور إلى اختفاء ذاتية شوقي خلف التقليد في معظم قصائده، كما ينفي ظهور أثر للتأثر بالأدب الغربية، إلا في القليل النادر من شعره، ومن ذلك قصيدته "غاب بولون"، التي يقول عنها مندور أننا لا نحس تعمقاً من الشاعر في حياة تلك المدينة الصاخبة، وهي مدينة بالغة الجمال والعنوية، ويرغم من ذلك، جاءت القصيدة بالغة الجمال والعنوية في نسيجها الشعري، وما يشيع فيها من أسى مرهف، حيث يقول فيها:

يا غاب بولون ولي دُمُ عليك ولي عهد  
زمن تقضى للهوى ولنا بظلك هل يعود؟  
حلم أريد رجوعه ورجوع أحلامي بعيد  
وهب الزمان أعلاها هل للشبيبة من بعيد؟  
يا غاب بولون ولي وجد مع الذكرى يزيد  
خفت لرويته الضلوع وزلزل القلب العميد<sup>2</sup>

والقصيدة من بحر المجتث، (مستعلن فاعلاتن) وهو بحر غنائي عذب الإيقاع، مزج فيه شوقي بين إيقاعه وبين تجربته الشعرية، تظهر فيها عاطفة شوقي رقيقة يشوبها حزن شفيف، لاسترجاع ذكريات الصبا، وفي هذه القصيدة يبدو شوقي شاعراً وجدانياً، ويتهم مندور شوقي بأن شعره يخلو من الحياة الباريسية التي ظهرت في أشعار آخرين، كعلي محمود طه مثلاً، كما يتهمة بأنه عجز عن أن

إن معركة العقاد مع نثوقي، لم تبدأ مع ظهور كتاب "الديوان" الذي ظهر جزؤه الأول عام ١٩٢١، وانتشر في تاليفه العقاد والمازني، بل بدأ العقاد هجومه العنيف على نثوقي منذ عام ١٩١٢، بسبب أبيات قالها نثوقي على قبر بطرس غالي بالثنا، فكتب العقاد تعليقاً على هذه الأبيات، يدل على أن دوافع النقد نفسية في الدرجة الأولى، وليست فنية على الإطلاق! حيث أوغرت الأبيات صدر العقاد بسبب نزلف نثوقي للعظماء، ومداهنته لهم.

بأدبها خاصة، والأدب الأوروبية عامة، وتأثر أيام إقامته بتلك الآداب، حتى رأيناه يترجم شعراً قصيدة "البحيرة" للامارتين، كما ترجم عدداً من أقاصيص "لافونت" على السنة الحيوانات، وألف أقاصيص أخرى على غرارها، بل ألف الطبعة الأولى من مسرحيته علي بك الكبير سنة 1893، ولكن هذا العجب يمكن أن يزول، إذا ذكرنا ظروف حياة شوقي الخاصة، وإعدادة نفسه ليكون شاعر الأمير، تمهيداً لأن يصبح أمير الشعراء عام 1927، فهو نفسه يحدثنا في مقدمة ديوانه الأول الصادر في سنة 1903، بأنه حاول أن يتأثر بالأدب الغربي، ولكنه لم يلبث أن تبين أن المطلوب منه هو أن يلتزم عمود الشعر العربي وتقاليد، وفعلاً نهج هذا السبيل، حتى إننا لنقرأ شعره، فلا نكاد



يرى مندور أن العقاد لو كان  
لجا للنقد الموضوعي للمسرحية،  
لكان أخرج لنا دراسة نقدية مفيدة  
للمسرحية، أفادت الكثير من  
اللقراء، كما أنه لو كان عني بفن  
الأدب التمثيلي العناية الكاملة،  
لاستطاع أن يجد في مسرحية  
”قمبيز“ للشوقي مأخذ فنية  
جادة، لا يخطئها ناقد مستنير  
لهذا الفن، فالشخصية المحورية  
في مسرحية ”قمبيز“ ليست  
قمبيز نفسه، وإنما هي شخصية  
”نيتيتاس“، التي أراد للشوقي  
أن يصور فيها الروح الوطنية،  
ويجسم روح التضحية الوطنية  
المصرية في هذه الشخصية.

المعنى الاصطلاحي للدلالة على  
نوع بذاته من الأدب، ظهر في القرن  
السابع عشر في فرنسا بنوع خاص،  
ولهذا الأدب خصائص ومميزات، من  
أهمها أنه يستوحى الأدب اللاتينية  
واليونانية ويستخدم مادته، كما أنه  
أدب يصدر عن العقل، ويحكمه العقل،  
أهم صفاته الاعتدال والوضوح، كما  
يعنى بالصياغة وتجويد الأسلوب،  
ويخضع لأصول وقواعد، وقد جمع  
”بوالو“ الناقد الفرنسي تلك الأصول  
والقواعد في قصيدة تسمى ”فن  
الشعر“ كتبها محاكاة للشاعر اللاتيني  
”هوراس“، وهو لفظ يستخدم أيضا  
للتعبير عن الأدب اللاتينية واليونانية،

يكون شاعراً وجدانياً، حيث غلب عليه  
شعر المناسبات، ويرجع ذلك إلى  
ظروفه الاجتماعية، وطبقته المترفعة  
المترزمة، فيقول: ”إننا نعتقد أن أحمد  
شوقي لم يستطع - لسوء الحظ -  
أن يغذي طاقته الشعرية الفذة  
بآداب الغرب وحياة الغرب، كما أنه لم  
يستطع أن يطلق طاقته على سجيته،  
وأن يخلص لنفسه، وأن يرتفع بشعره  
إلى الآفاق الإنسانية الرحبة، التي لا  
تتقيد بمناسبات الظرف، وبملابس  
المكان والزمان، حتى ليصعب على أي  
ناقد اليوم، أن يستشف من شعر شوقي  
شخصيته ومعالمه الروحية وأية فلسفة  
خاصة في الحياة، وكل هذه الحقائق هي  
التي مكنت لمدرسة التجديد التي قادها  
شكري والمازني والعقاد، من الهجوم  
على شوقي ومدرسته...“<sup>3</sup>. ولكن شوقي  
كان صاحب مدرسة شعرية، آل على  
نفسه حمل رسالة البارودي وتطويرها  
وتوصيلها لأجيال قادمة من الشعراء  
العرب، ومن أهم سمات هذه المدرسة:  
الجدة مع الأصالة، ولذلك أطلق عليها  
بعض النقاد، تجاوزاً، الكلاسيكية  
الجديدة، والكلاسيكية كما شرحها  
مندور، هي لفظ مشتق من الكلمة  
اللاتينية Classis ومعناها الأصلي  
أسطول حربي أو بحري، ثم أصبحت  
تفيد وحدة من الطلبة يكونون فصلاً،  
ومن هذا المعنى الأخير، أخذت الكلمة:  
Classicism أي الأدب المدرسي،  
بمعنى أنه الأدب الذي أقلت من طوفان  
الزمن، فبقي حياً، وكان من الجودة  
بحيث أصبح وسيلة للتربية، ومن هنا،  
تشعبت معاني الكلاسيكية، وأصبح

وبالتالي، أصبح اللفظ سبباً لطموح كتاب القرن السابع عشر في فرنسا، إلى خلق أدب جديد يشبه الآداب اللاتينية واليونانية في جودته وفي موضوعاته، وكان من أهم رواد الكلاسيكية في فرنسا في القرن السابع عشر: راسين، وكورني، وموليير، ومن فرنسا انتشرت الكلاسيكية إلى الآداب الأوروبية الأخرى، ومنها إلى الأدب العربي. وأهم ما يميز الأدب الكلاسيكي، هو سلطان العقل المطلق في العمل الأدبي، ولهذا كان يوصف بأنه أدب عقلي، ولكن ذلك لا يعني نفيه للمعاني العاطفية والعناصر الذاتية، ولكن حللت فيه العواطف تحليلًا نفسياً دقيقاً، يفوق أحياناً نظيره في العصر الرومانتيكي، وهو تخضع فيه العواطف والمشاعر كل الخضوع للعقل، بحيث لا يسمح لجموح العاطفة وجيشانها، ويصف محمد غنيمي هلال الأدب الكلاسيكي، بأنه ذلك الأدب الذي تتر فيه الخواطر "في مجال التفكير، لتصفى وتهذب، حتى تخرج منطقية هادئة غير مشبوبة، فليس للشاعر ولا للكاتب أن يطلق العنان لإحساسه ومشاعره، لأنها في جوهرها فردية محضة، بل عليه ألا يسجل منها إلا ما هو عام مشترك بين الناس، كما يقتضي المنطق والفكر"<sup>4</sup>. هذا ما فعله البارودي مع الشعر العربي، عندما بعثه من أزهى عصوره، وعاد به لقوة الصياغة، وخلصه من الركاقة، فتلك كانت حركة الإحياء في الشعر العربي، التي بدأت في أواخر القرن الثامن عشر، واستغرقت القرن التاسع عشر حتى أوائل القرن العشرين، على

غرار حركة الإحياء التي قامت في أوروبا في القرن الخامس عشر، حيث اعتمد الأوروبيون على الأدب الإغريقي، يحتذون به، فرأيناهم يجمعون في المسرح بين الحوار وبين المقطوعات الغنائية، لكن هذا النوع لم يدم طويلاً، بسبب ظهور الكلاسيكية، وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار، عن الغناء، "وإن ظلت المسرحيات الجديدة والهزلية تنظم شعراً على نحو ما نلاحظ عند كورني وراسين وموليير في فرنسا مثلاً..."<sup>5</sup>، ولكن انتهى الأمر إلى الفصل التام بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا والأوبرا كوميك، لا تدخل الآن في الأدب وتاريخه، إنما تدخل في الموسيقى وتاريخها، باعتبار أن العنصر الموسيقي هو الذي يطغى عليها ويعطيها قيمتها الفنية، على حين يضمّر فيه الحوار، وتضمّر قيمة التمثيل، وتصبح قيمتها ثانوية، حتى يمكننا الاستماع لأوبرا أو أوبريت مكتوب بلغة لا نعرفها، ومع ذلك، لا نفقد المتعة الفنية المنبعثة منها. ومنذ أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلي، كان من الطبيعي أن يتطور الحوار ويتجه نحو الثريد لا من الشعر، فرأينا "بعض الرومانسيين من كبار الشعراء، كالفريد دي موسييه نفسه، يؤثرون النثر لكتابة مسرحياتهم، وباستمرار تطور الأدب التمثيلي واتجاهه نحو الواقعية، وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة، أخذ النثر يطغى على الشعر في لغة المسرح، بحيث يندر في العصر



بأقة جميلة من القصائد التي اتخذ لكل منها موضوعاً، صب فيه أفكاره وأحاسيسه الحضارية الجديدة، في أسلوب بسيط سهل خال من التعقيد اللفظي والمعنوي، فكتب أروع قصائده: "الحرية"، التي استلهمها من إحساسه بمرارة القيود، فوضع فيها نزعات الخير التي لابد أن تنمو في نفس الرجل الحر، مقابل نزعات الشر، التي لابد أن تنمو في نفس العبد، وقد صاغها في قالب تمثيلي، حيث جاءت القصيدة على شكل حوار بين راعي المِعز، وراعي الغنم، ولكنه خرج بالحوار الشعري من مجال الأدب التمثيلي، إلى مجال الأدب الغنائي، وتعتبر هذه القصيدة مثلاً واضحاً لشعر الغناء الموضوعي أو "النيوكلاسيكي"، وقد رأينا شبيهاً لها عند شوقي، وكذلك عند مطران في قصائده المطولة، كقصيدة "فنجان قهوة" وغيرها، تلك هي ظروف حركة الإحياء التي بدأها البارودي وحمل لواءها شوقي ومعه حافظ، وتلك هي ظروف نشأة مدرسة "الكلاسيكية الجديدة" عند الخرب، والتي تلقاها شوقي ومطران وحافظ، وطعموا بها الشعر العربي، فألبسوه ثوباً متحضراً، مع حفاظهم على ديباجته، ودفعوا به للأمام لتطويره.

العقاد وشوقي:

إن معركة العقاد مع شوقي، لم تبدأ مع ظهور كتاب "الديوان" الذي ظهر جزؤه الأول عام 1921، واشترك في تأليفه العقاد والمازني، بل بدأ العقاد هجومه العنيف على شوقي منذ

الحديث أن نجد أدباء كباراً يكتبون مسرحيات شعرية<sup>6</sup>، وإن بقي في فرنسا بعض الشعراء الذين تهسكوا بكتابة المسرحيات الشعرية مثل: إدمون روستان وغيره، وعلى غرارهم، حاول شوقي وعزير أياظة كتابة المسرحيات الشعرية، وإن تعرضت محاولتهم للنقد من قبل الكثير من النقاد، إلا أن قوة شعرية هذه المسرحيات، جعلتها تلقى استحساناً، ويظل لشوقي السبق في إدخال المسرح الشعري إلى الشعر العربي، الذي ظل مقتصرًا على الشعر الغنائي حتى جاء شوقي ومن بعده عزير أياظة. أما الكلاسيكية في ثوبها الجديد، أو الكلاسيكية الجديدة، فقد ظهرت في فرنسا، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وعن أسباب ظهورها يقول مندور: "ونتيجة لطغيان نظرية المحاكاة على المذهب الكلاسيكي، لم يزدهر من الشعر في هذا المذهب غير الشعر الموضوعي، الذي تمثل في الشعر التمثيلي عند شعراء فرنسا الكبار: راسين وكورني وموليير، وأما الشعر الغنائي، أي شعر القصائد والمقطوعات، فقد ظل خافت الصوت، ضيق الإنتاج..<sup>7</sup>، كما استند الشعر الغنائي أيضاً إلى الأساس الفلسفي للمذهب الكلاسيكي، وهو المحاكاة، وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ظهر الشاعر الغنائي الفرنسي "أندريه شينييه"، الذي كان يعشق الشعر اليوناني بجذوره اليونانية، فنادى بما سماه الكلاسيكية الجديدة، والتي لخصها في بيت يقول فيه: "فلنضع أفكاراً جديدة في ثوب قديم"<sup>8</sup>، فكتب

عام 1912، بسبب أبيات قالها شوقي على قبر بطرس غالي باشا، فكتب العقاد تعليقاً على هذه الأبيات، يدل على أن نوافع النقد النفسية في الدرجة الأولى، وليست فنية على الإطلاق! حيث أوغرت الأبيات صدر العقاد بسبب تزلف شوقي للعظماء، ومداهنته لهم، وتهمسحه بأبوابهم، تقول أبيات شوقي:

القوم حولك يا ابن غالي خُشَعُ

يقضون حقاً واجباً وذمماً

يتسابقون إلى ثرائك كأنه

ناديك في عهد الحياة زحاما

يكونون موئلهم وكهف رجائهم

والأريحي المفضل المقداما<sup>٩</sup>

ويعلق العقاد على هذه الأبيات بقوله: "أكان يريد أن يقول إن زائري قبر الرجل، وفيهم سادات الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء، ومنهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر السراة والوجهاء، أكان يريد أن يقول إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادي ابن غالي، موئلاً وكهف رجاء، يستعطفون من أريحية ساكنه الجواد، ويستندرون من أفضاله؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس في هذا المعنى، فأخطأ التقليد؟ أم لعله كان لا يريد أن يقول شيئاً؟ أم تراه يحس أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه، وأنه نائحه المعين، أعد ليرثي كل من يموت من خدامها بلا مقابل<sup>١٠</sup>، ويستمر العقاد في هجومه على شعر شوقي جملة وتفصيلاً، ثم يكشف العقاد في مقدمة هجومه

الفني على شعر شوقي، عن البواعث النفسية التي أضمرت في نفسه كره هذا الشاعر، حيث يتهمة بالتودد لرجال السلطان، وبإساءة استخدام ثروته في اصطناع المهرجين والمطبلين، والنيل من خصومه سرا وعلانية، بما في ذلك زملاء مدرسته الشعرية، من أمثال حافظ إبراهيم، فضلاً عن هجوم شوقي في شعره وهجائه لعراقي والعراقيين، تملقاً للخديوي، وبخاصة في القصائد التي كان ينشرها شوقي في جريدة "المؤيد" بامضاء مستعار، وأحياناً بغير اسم، فضلاً عن أن العقاد كان مرتبطاً في صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل للوفد، على حين كان شوقي منتمياً للسراي، ولم تظهر اتجاهاته الشعبية إلا بعد عودته من منفاه في أواخر الحرب العالمية الأولى. ومن هنا نعرف أن الدافع وراء المعركة التي شنها العقاد على شوقي، كان نفسياً في أول الأمر، ثم بعد ذلك استند هجومه إلى أساس فلسفي، هو الذي بنى عليه العقاد هجومه، لا على شوقي وحده، بل على أصحاب مدرسة الإحياء، بدءاً بشوقي وحافظ، مروراً بعبد المطلب وعزيز أباطة، وانتهاء بكل من ينتمي للمدرسة الكلاسيكية الجديدة، والذين كان يطلق عليهم أصحاب مدرسة "الشعر التقليدي". وقد كان أهم نقاط الخلاف بين العقاد ومدرسته من ناحية، وشعراء الإحياء من ناحية أخرى، هو اختفاء شخصية الشاعر، أو ذاتيته، وراء التقليد، وذلك مما دعا إليه كل من العقاد وشوقي في كتابهما: "الديوان"، حيث



وهي القصيدة التي وصف فيها غزو نابليون لألمانيا، وانتقام ألمانيا من فرنسا بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن، وقد سماها: (1806-1870) "12"، ووحدة القصيدة كانت مثار جدال دام طويلاً، امتد إلى ما قبل شوقي، وقصد بها في النقد الحديث: "وحدة الغرض"، وذلك لأن القصيدة العربية القديمة كانت تجمع بين أغراض عدة، حيث تكسب الشعراء بالشعر حملهم على المديح، وفي الوقت نفسه، عز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم، فجمعوا في القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم الشعرية القديمة، وبهذا أصيبت القصيدة العربية بالتفكك، وبخاصة في قصائد المديح، في حين تحققت تلك الوحدة العضوية في قصائد أخرى، أشهرها قصائد الغزل العذري والصريح، عند المجنون وعمر بن أبي ربيعة وابن دريج وجميل بثينة وكثير عزة وغيرهم، لكن شوقي في كثير من مدائحه يتبع الأقدمين في تعدد غرض القصيدة الواحدة، فنراه مثلاً في إحدى مطولاته في مدح الخديوي، يبدأ بمقدمة غزلية على غرار الشعر القديم، فيقول:

خدعوها بقولهم حسناء

والغواني يغهرن الثناء<sup>١٣</sup>

ويرد مندور على هذا الاتهام، مقدماً رأي العقاد بقوله أن وحدة الغرض اختلط مفهومها عند العقاد، وهو ما سموه بالوحدة العضوية، أي بناء القصيدة بناء هندسياً، "بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي

طالباً الشاعر بالاهتمام بالشخصية والطابع الذاتي، وإلا لم يسم الشاعر شاعراً، إلا من يصدر عن وجدانه الذاتي، ويتحدث عن تجاربه الخاصة ومواضع أفراحه وأتراحه في الحياة، وبهذه المقاييس النقدية، حكم العقاد على شوقي بالتقليد وعدم التجديد، وذلك كلام غير منصف، يفنده شعر شوقي نفسه، الذي يؤدي التأمل فيه إلى الوقوف على مدى تجديد الرجل، وتوليده لمان لم تطرق في الشعر من قبل، وطرقه لصور شعرية جديدة لم يطرقها غيره، وفي ذلك يقول مندور: "يمكن أن نتبين مدى تجني العقاد على شوقي عندما أذكر عليه كل أصالة وتجديد، واتهمه بالسير في الدروب المطروقة البالية، والصدور عن القوالب التقليدية المتحجرة، فلشوقي صورة الشعرية القوية، وموسيقاه الرنانة، وخطابيته الجهورية، وله مدرسته التي توافق مزاجنا أو لا توافقها، ولكننا لا نستطيع أن ننكر طاقته الشعرية الفذة.."<sup>11</sup>، أما المأخذ الثاني الكبير الذي أخذ العقاد على شعر شوقي، هو انعدام الوحدة العضوية في قصائده، التي جارى فيها تقاليد الشعر العربي القديم، وقد فطن مطران، أحد شعراء جيل شوقي، إلى هذه الحقيقة الجمالية، وذلك بعد تطور الفلسفة الجمالية بصفة عامة، تطوراً يتطلب الوحدة العضوية لكل عمل فني، وقد قرر مطران، كما ذكر ذلك في مقدمة ديوانه، "أن يطرح منه هذا الديوان كل ما قاله على الغرار التقليدي، فيما عدا قصيدة واحدة عز عليه أن يطرحها،



الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر، وهي دعوة سليمة من الناحية الفلسفية الجمالية، ولكننا لأنكاد نتصورها في الشعر الغنائي الخالص، الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضحي محدد، وإنما نتصور هذه الوحدة العضوية، في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشبان، المعروفين بالشعراء الواقعيين، حيث يتخذ كل منهم موضوعاً لقصيدته، قصة قصيرة أو دراما سريعة، يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه..<sup>14</sup>، وبذلك نستطيع أن نبتين ما ينطوي عليه هجوم العقاد على شوقي ومدرسته من تجن مبالغ فيه، وخاصة عندما يتناول العقاد نموذجاً من قصائد شوقي، ليكشف مدى تفككها في البناء، مجرد أن العقاد استطاع أن يعيد ترتيب أبيات القصيدة على نحو جديد، دون أن يغير المعنى، أو يبني عليها شيء من التخریب، والحقيقة تكشفها الأبيات ذاتها: لقد أتى العقاد بأبيات غير متوالية من قصيدة لشوقي، ثم ووضعا مرتبة، وفيما فعله العقاد يعد في ذاته تخریباً للمعنى الذي قصده شوقي! لقد أتى بالأبيات: 1، 14، 21، 62، وصاغها على النحو التالي:

المشرقان عليك ينتحبان  
قاصيهما في مآتم والدائي  
وجدانك الحي المقيم على المدى  
ولرب حتى ميت الوجدان

فأرفع لنفusk بعد موتك ذكرها  
فالدكر للإفسان عمر ثان  
أقسمت أنك في التراب طهارة  
ملك يهاب سؤاله المكان<sup>15</sup>  
بينما أبيات القصيدة متتالية  
الأبيات من الأول للرابع هكذا:  
المشرقان عليك ينتحبان  
قاصيهما في مآتم والدائي  
يا خادم الإسلام أجز مجاهد  
في الله من خلد ومن رضوان  
لما نعتت إلى الحجاز مشى الأسي  
في الزائرین وزوع الحرمان  
السكة الكبرى حبال ربها  
منكوسة الأعلام والقضبان<sup>16</sup>  
والقارىء لأبيات شوقي على ترتيبها الأصلي، يحس اتصالاً وجدانياً يربط الأبيات في تتابعها، بحيث ينقطع خيط الوجدان ونصطدم في خلل في الفكرة والعاطفة إذا تخطينا بيتاً إلى البيت التالي، حيث يسلم كل بيت فكرته للتالي وهكذا، وبمقارنة هذه المقطوعة بالمقطوعة السابقة من ترتيب العقاد، نحس ذلك الفرق، فقد أراد شوقي أن يبدأ بإظهار الضجيرة وشعور الفقد أولاً، ثم يذكر مآثر الفقيد، وحال الأعمال المعطلة بعد موته، ثم يقفل القصيدة كما بدأها، بالعودة لشعور الفقد والدعاء له بالراحة في مثواه الأخير، وذلك ما لاحظناه في البيت الأخير: "أقسمت أنك في التراب.."، وهذا بناء متنام للصورة الشعرية، حيث يظل الشاعر ينتقل من فكرة

الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر، وهي دعوة سليمة من الناحية الفلسفية الجمالية، ولكننا لأنكاد نتصورها في الشعر الغنائي الخالص، الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضحي محدد، وإنما نتصور هذه الوحدة العضوية، في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشبان، المعروفين بالشعراء الواقعيين، حيث يتخذ كل منهم موضوعاً لقصيدته، قصة قصيرة أو دراما سريعة، يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه..<sup>14</sup>، وبذلك نستطيع أن نبتين ما ينطوي عليه هجوم العقاد على شوقي ومدرسته من تجن مبالغ فيه، وخاصة عندما يتناول العقاد نموذجاً من قصائد شوقي، ليكشف مدى تفككها في البناء، مجرد أن العقاد استطاع أن يعيد ترتيب أبيات القصيدة على نحو جديد، دون أن يغير المعنى، أو يبني عليها شيء من التخریب، والحقيقة تكشفها الأبيات ذاتها: لقد أتى العقاد بأبيات غير متوالية من قصيدة لشوقي، ثم ووضعا مرتبة، وفيما فعله العقاد يعد في ذاته تخریباً للمعنى الذي قصده شوقي! لقد أتى بالأبيات: 1، 14، 21، 62، وصاغها على النحو التالي:

المشرقان عليك ينتحبان

قاصيهما في مآتم والدائي

وجدانك الحي المقيم على المدى

ولرب حتى ميت الوجدان

”بالإحالة“، أي المبالغة في المعاني مبالغة مسرفة، وقد التفت إليها كثير من النقاد العرب القدماء، كالأمدي والجرجاني وغيرهما، وقد رأى العقاد أن الإحالة إفساد في المعنى، وشطط ومبالغة مخالفة للحقائق، والخروج بالفكرة عن المعقول، ثم يأخذ نموذجاً من شعر شوقي، فيعود ثانية لقصيدة رثاء مصطفى كامل، ويختار بيتاً منها، ليوضح فيه وقوع الإحالة المرفوضة، وهذا البيت هو:

مصرُ الأسيفةُ ريفُها وصعيدُها

قبر أبز على عظامك حاني

ويعلق عليه بقوله: ”مصر كلها هي قبر واحد! فلهذا درشاعرها، يرثي رجلاً أحيا نهضة بلاده، فجعلها قبراً...“ (18)، ويرد مندور عليه بقوله: ”إذا كان من الممكن أن يقول الأستاذ العقاد، لو سمع خطيب اليونان الأكبر ”بركليز“ وهو يقول: إن الأرض كلها مقبرة للعظماء! بمعنى أن الرجل العظيم لا يرقد في بقعة من الأرض، بل تستقر ذكراه في نفوس جميع البشر، بشتى بقاع العالم، وهل تراه يهتمهم بالسخف والإحالة؟“ (19)، ويغالي العقاد في تعسفه، فراح يبحث عن سرقات لشوقي، ويهتمهم بالتقليد، ومن ذلك قول شوقي:

فارفعْ لنفسك بعد موتك ذكرها

فالتذكرُ للإنسانِ عمرُ دان

فيقول إنه مقتضب من بيت المتنبي الذي يقول فيه:

ذكرُ الفتى عمره الثاني وحاجته

مافاته، وفضول العيش أشغالُ

لفكرة، إلى أن يأتي بالنهاية التي تتفق مع بدايته، ففي ذلك تكثيف للصورة الشعرية، وتعميق للتجربة الوجدانية، وهو تجديد عرفه شعراء الحداثة وما بعد الحداثة، لشوقي السبق فيه كما رأينا، ويرد مندور على العقاد بعمل من جنس عمله! حيث قام أحد تلامذته بعمل تخريبي لقصيدة للعقاد ليثبت تفككها، والغريب أنه أثبت بالفعل تفككها، على نحو ما سنرى، حيث أتى بقصيدة للعقاد يرثي فيها الأديب حسين الحكيم، في ديوانه: ”هدية الكروان“ الصادر في 1933، وكتبت أبياتها كالتالي:

١- رفيقُ الصبا المعسول أبكيك والصبا

وما كان أعلى ما يكيّت وأطيباً

٩- عجيبٌ لعمري موت كل محبوب

إلينا وقد كان التعجبُ أعجباً

١٣- عهدتك في شرخ الصبا قاضٍ الصبا

وفاجاني الناعي فأجفلت مكدباً

١٠- أمن هو في ذكرى فتى العمر ليتطوي

كما طوت الأسقامُ شيخاً معذباً

٧- أنفك؟ بل هي هيات فقد حالت المنى

فأقرب منها أن أصافح كوكباً ١٧

وهكذا تسير الأبيات: 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 36، 37، 38، 39، 40، 41، 42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 102، 103، 104، 105، 106، 107، 108، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119، 120، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 131، 132، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196، 197، 198، 199، 200، 201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 211، 212، 213، 214، 215، 216، 217، 218، 219، 220، 221، 222، 223، 224، 225، 226، 227، 228، 229، 230، 231، 232، 233، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 242، 243، 244، 245، 246، 247، 248، 249، 250، 251، 252، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 260، 261، 262، 263، 264، 265، 266، 267، 268، 269، 270، 271، 272، 273، 274، 275، 276، 277، 278، 279، 280، 281، 282، 283، 284، 285، 286، 287، 288، 289، 290، 291، 292، 293، 294، 295، 296، 297، 298، 299، 300، 301، 302، 303، 304، 305، 306، 307، 308، 309، 310، 311، 312، 313، 314، 315، 316، 317، 318، 319، 320، 321، 322، 323، 324، 325، 326، 327، 328، 329، 330، 331، 332، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342، 343، 344، 345، 346، 347، 348، 349، 350، 351، 352، 353، 354، 355، 356، 357، 358، 359، 360، 361، 362، 363، 364، 365، 366، 367، 368، 369، 370، 371، 372، 373، 374، 375، 376، 377، 378، 379، 380، 381، 382، 383، 384، 385، 386، 387، 388، 389، 390، 391، 392، 393، 394، 395، 396، 397، 398، 399، 400، 401، 402، 403، 404، 405، 406، 407، 408، 409، 410، 411، 412، 413، 414، 415، 416، 417، 418، 419، 420، 421، 422، 423، 424، 425، 426، 427، 428، 429، 430، 431، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 441، 442، 443، 444، 445، 446، 447، 448، 449، 450، 451، 452، 453، 454، 455، 456، 457، 458، 459، 460، 461، 462، 463، 464، 465، 466، 467، 468، 469، 470، 471، 472، 473، 474، 475، 476، 477، 478، 479، 480، 481، 482، 483، 484، 485، 486، 487، 488، 489، 490، 491، 492، 493، 494، 495، 496، 497، 498، 499، 500، 501، 502، 503، 504، 505، 506، 507، 508، 509، 510، 511، 512، 513، 514، 515، 516، 517، 518، 519، 520، 521، 522، 523، 524، 525، 526، 527، 528، 529، 530، 531، 532، 533، 534، 535، 536، 537، 538، 539، 540، 541، 542، 543، 544، 545، 546، 547، 548، 549، 550، 551، 552، 553، 554، 555، 556، 557، 558، 559، 560، 561، 562، 563، 564، 565، 566، 567، 568، 569، 570، 571، 572، 573، 574، 575، 576، 577، 578، 579، 580، 581، 582، 583، 584، 585، 586، 587، 588، 589، 590، 591، 592، 593، 594، 595، 596، 597، 598، 599، 600، 601، 602، 603، 604، 605، 606، 607، 608، 609، 610، 611، 612، 613، 614، 615، 616، 617، 618، 619، 620، 621، 622، 623، 624، 625، 626، 627، 628، 629، 630، 631، 632، 633، 634، 635، 636، 637، 638، 639، 640، 641، 642، 643، 644، 645، 646، 647، 648، 649، 650، 651، 652، 653، 654، 655، 656، 657، 658، 659، 660، 661، 662، 663، 664، 665، 666، 667، 668، 669، 670، 671، 672، 673، 674، 675، 676، 677، 678، 679، 680، 681، 682، 683، 684، 685، 686، 687، 688، 689، 690، 691، 692، 693، 694، 695، 696، 697، 698، 699، 700، 701، 702، 703، 704، 705، 706، 707، 708، 709، 710، 711، 712، 713، 714، 715، 716، 717، 718، 719، 720، 721، 722، 723، 724، 725، 726، 727، 728، 729، 730، 731، 732، 733، 734، 735، 736، 737، 738، 739، 740، 741، 742، 743، 744، 745، 746، 747، 748، 749، 750، 751، 752، 753، 754، 755، 756، 757، 758، 759، 760، 761، 762، 763، 764، 765، 766، 767، 768، 769، 770، 771، 772، 773، 774، 775، 776، 777، 778، 779، 780، 781، 782، 783، 784، 785، 786، 787، 788، 789، 790، 791، 792، 793، 794، 795، 796، 797، 798، 799، 800، 801، 802، 803، 804، 805، 806، 807، 808، 809، 810، 811، 812، 813، 814، 815، 816، 817، 818، 819، 820، 821، 822، 823، 824، 825، 826، 827، 828، 829، 830، 831، 832، 833، 834، 835، 836، 837، 838، 839، 840، 841، 842، 843، 844، 845، 846، 847، 848، 849، 850، 851، 852، 853، 854، 855، 856، 857، 858، 859، 860، 861، 862، 863، 864، 865، 866، 867، 868، 869، 870، 871، 872، 873، 874، 875، 876، 877، 878، 879، 880، 881، 882، 883، 884، 885، 886، 887، 888، 889، 890، 891، 892، 893، 894، 895، 896، 897، 898، 899، 900، 901، 902، 903، 904، 905، 906، 907، 908، 909، 910، 911، 912، 913، 914، 915، 916، 917، 918، 919، 920، 921، 922، 923، 924، 925، 926، 927، 928، 929، 930، 931، 932، 933، 934، 935، 936، 937، 938، 939، 940، 941، 942، 943، 944، 945، 946، 947، 948، 949، 950، 951، 952، 953، 954، 955، 956، 957، 958، 959، 960، 961، 962، 963، 964، 965، 966، 967، 968، 969، 970، 971، 972، 973، 974، 975، 976، 977، 978، 979، 980، 981، 982، 983، 984، 985، 986، 987، 988، 989، 990، 991، 992، 993، 994، 995، 996، 997، 998، 999، 1000.



وبالطبع لا يوجد بين البيتين شبه، إلا في عبارة "والذكر عمر ثان"، وهي حكمة متداولة وليست من غرائب المعاني التي يصح فيها الاتهام بالسرقة، في حين جاء بيت شوقي ذا طابع إنشائي خطابي، بينما جاء بيت المتنبي حاملاً طابع الحكمة، أي تقريرى أو خبرى. وهناك مقياس آخر للعقاد سماه: "الولوع بالإعراض دون الجواهر"، أي أنه يهتم بالغوص وراء المعاني الخفية، وإغفال المظاهر الحسية للأشياء، ويشير مندور أن الخطأ من العقاد جاء في التعميم، كما أن العقاد يخفل مدرسة كبيرة من مدارس الشعر هي التي تعنى بالمظاهر الحسية، أو الجسيمات، أو الأشكال البلاستيكية، وهي المدرسة "البرناسية"، التي كانت ترى أن الشعر تجسيم ورسم ناطق، كما أن ذلك يتمشى مع شعر الفكرة، وهو شعر التأمل والوجدان، أي إذا كان شوقي لجأ للتجسيم في أبيات تدعو للتأمل والوجدان، فذلك يدل على سعة اطلاعه، ومجاراته التيارات الجديدة وينفى عنه التقليدية التي اتهمه بها العقاد. كما دعا أصحاب الديوان إلى التجديد في التشبيه، حيث يطالبون بأن يكون الهدف من التشبيه، هو نقل الأثر النفسي للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان القارئ، فيقول العقاد موجه كلامه لشوقي: "أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبانه

وصله الحياة به. وإذا كان وكذك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الأحمران، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء، بدل شيء واحد... 20. وذلك بالطبع يقودنا للمدرسة الرمزية في الشعر، التي نادت بتراسل الحواس في الصورة الشعرية ورائدها الشاعر الفرنسي "بودلير"، ويعني تراسل الحواس أن تحل حاسة محل حاسة أخرى في وصف الأشياء، كأن نقول صوت الموسيقى مخملي، ولون السحاب في عطر النرجس وهكذا، وذلك هو من قبيل نقل إحساس الشاعر للمتلقي بما يراه، لا كما هو. وعندما كتب شوقي مسرحه الشعري، ترك العقاد نقد الشعر واتجه لنقد المسرح، وذلك دليل تعسفه ضد شوقي بصفة خاصة، فنراه يشن حملة عنيفة على مسرحية "قمبيز"، التي تناول فيها شوقي فترة حاسمة من تاريخ مصر، وهي فترة ما بعد استقلالها، ووقوعها فريسة في يد الغزاة الأجانب، الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد، ولكن شوقي في معالجته لأحداث المسرحية، لم يرجع إلى التاريخ الحقيقي الذي يفسر غزو الفرس لمصر، لأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية، تتصل بالصراع الذي كان سائداً عندئذ بين الفرس واليونان، حيث تطلع الفريقان إلى الاستيلاء على مصر، لترجيح كفة الصراع، ولكنه أثر أن يستخدم لفنه المسرحي الأسطورة، وهي أسطورة رواها المؤرخ اليوناني القديم "هيرودوت"، ونقلها عنه بعض المؤرخين، وهي

تعسفه في مواقف أخرى، وذلك عندما يأخذ على شوقي أنه لم يستخدم في مسرحيته أسماء تاريخية لامعة، كانت لها بعض الصلات بمصر وفارس، مثل المشرع اليوناني "صولون"، أو "قارون" ملك "ليديا" الذي لا يزال يضرب به المثل الشعبي في وفرة الثراء، ولكن العقاد لم يذكر أو يوضح ما قيمة استخدام هذين الشخصيتين في المسرحية، أو ماهي الأدوار التي كان من الممكن أن تلعبها فيها هذان الشخصيتان؟ وهكذا، يتضح "كيف أن النقد التاريخي لم يكن له محل، كما يتضح ما فيه من تعسف، وكذلك الأمر في عدد من مواضع النقد الجزئي التي أخذها العقاد على بعض تعبيرات شوقي وصوره الشعرية.."<sup>21</sup>. ويرى مندور أن العقاد لو كان لجأ للنقد الموضوعي للمسرحية، لكان أخرج لنا دراسة نقدية مفيدة للمسرحية، أفادت الكثير من الشعراء، كما أنه لو كان عني بفن الأدب التمثيلي العناية الكاملة، لاستطاع أن يجد في مسرحية "قمبيز" لشوقي مأخذ فنية جادة، لا يخطئها ناقد مستنير لهذا الفن، فالشخصية المحورية في مسرحية "قمبيز" ليست قمبيز نفسه، وإنما هي شخصية "نيتيتاس"، التي أراد شوقي أن يصور فيها الروح الوطنية، ويجسم روح التضحية الوطنية المصرية في هذه الشخصية، "وأن يجعل منها ما يمكن أن يشبه بالؤلؤة التي لا تذوب في الأحوال، وذلك لأن صور مصر عندئذ على حقيقتها من حيث الضعف والانهلال والإسراف والبذخ، حتى قتل النعيم جميعه الشبان

أسطورة تزعم بأن قمبيز غزا مصر لأنه طلب من فرعونها "أمازيس" أن يزوجه ابنته، ولكن أمازيس غشه، فبدلاً من أن يزوجه من ابنته "نفرت"، زوجه من "نيتيتاس"، ابنة "أبرياس"، الفرعون الذي قتله "أمازيس"، واستولى على عرشه، ثم اكتشف قمبيز هذا الغش، فثارت حفيظته، وانتقم من فرعو بغزو مصر وسفك دماء أهلها ونهب خيراتها تدمير معابدها، وقتل العجل "أبيس" إله المصريين القدماء، ثم استبد الجنون بهذا الطاغية "قمبيز" ولم يكفه ما فعله بمصر، بل قتل أخاه وأخته ثم لقي حتفه. وكان من الطبيعي أن يلجأ شوقي إلى الأسطورة، لينسج منها مسرحيته، بدلاً من التاريخ الواقعي، حيث رأى أنها أوفر حظاً في خدمة الهدف الذي رمى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية، في شخصية "نيتيتاس"، التي قدمت نفسها قرباناً على مذبح الوطن، ونرى العقاد يتناول المسرحية بقسوة في كتابه: "قمبيز في الميزان"، ويشدد التوبيخ للمسرحية ولشوقي باسم التاريخ، ونسي أو تناسى أن شوقي بذكائه أثر لفنه أن يخرج به من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة، وإن كان العقاد محقاً في بعض جوانب نقده، وذلك عندما أخذ على شوقي عدم استخدام الحقائق التاريخية الثابتة، والتي لا تتنافى، في الوقت نفسه، مع هدفه الوطني، والتي تفسر سبب جنون قمبيز، وهو الهزائم الشديدة والخسائر الفادحة التي لقيتها جيوش الفرس في بلاد النوبة، وفي الصحراء الغربية، ولكنه على العكس من ذلك، يظهر



المتلقي معها ذلك التحول الأسطوري من الانغماس في الماديات البحثية، إلى التطهر والسمو بالروح، وعندئذ، يصدق المتلقي نبلها، ويحنو عليها عندما تهب حياتها في سبيل إنقاذ الوطن. وقد عاب كثير من النقاد على شوقي في مسرحياته عدم قدرته على استخدام عناصر الصراع الداخلي والخارجي في بناء العمل الدرامي، وتوليد الحركة الدرامية الداخلية على نحو ما يفعله عمالقة هذا الفن، ولكن العقاد لم يلتفت لشيء من هذا، ومع ذلك، فلم يكن نقد العقاد هداماً مع غير شوقي، فالساحة النقدية تشهد له صولات وجولات نقدية رائعة، استفاد فيها من دراسته للشعر الغربي ومدارس الأدب الغربية، وإن كان العقاد نفسه تعرض لهجوم نقدي عنيف على شعره، وخاصة من مصطفى صادق الرافعي، عندما تولى شعر العقاد "على السقود"، وراح ينقص من قدر شعره، وإن كان مصيباً في الكثير من نقده أو مخطئاً في بعضه، إلا أنه أذاق العقاد من الكأس التي جرّعها لشوقي، والتي جرّعها فيما بعد لصديقيه: المازني وشكري، وجرّعها المازني لصديق شوقي، حافظ إبراهيم، حتى وصل الحال بشعراء الديوان إلى أن توقفوا عن نظم الشعر، فاكتمى عبد الرحمن شكري بديوانه الأول، ولجأ للأعمال النثرية، وكذا الحال مع المازني، أما العقاد فقد كف عن قول الشعر ولجأ إلى الدراسات التاريخية والفلسفية ودراسة العبقريات، وقد أبدع في ذلك، فإن كانت الساحة الأدبية خسرت شاعراً، فقد كسبت مؤرخاً ومفكراً

وأصبح جيش مصر نفسه خليطاً من المرتزقة، وخاصة اليونان الذي وصل أحدهم وهو "فانيس" إلى رتبة القائد، ثم غدر بمصر وجيشها، وأفشى سرها إلى قمبيز والتحق بالجيش الفارسي، ويوضح مندور أن النقد الحقيقي الذي يجب أن يوجه لشوقي هو غموض شخصية "نيتيتاس"، فكيف جعلها كاللؤلؤة، ولم يظهر منها في المسرحية سوى بعض السلبات، كالغيرة مثلاً من "نفرت"، على حبيبها "ناسو" حارس أبيها، وكان هذا الجندي يبادلها حباً بحب، طالما أبوها هو فرعون مصر، وعندما قتل "أمازيس" فرعون مصر، واغتصب منه العرش، تحول حب "ناسو" إلى "نفرت" بنت الفرعون الجديد، فهو شخصية انتهازية وصفها شوقي بقوله:

يعشق الجاه والغنى لا يحب القواثيا ٢٢  
ويثير ذلك الغدر غيرة "نيتيتاس"، التي تدفعها لأن تقول له:  
أقسمت لي فاذهب فأقسم لها

فأثت أهل للقسم الحادث  
فإذا كانت هذه حالة "نيتيتاس" النفسية، وهذا هو مبلغ نقمتها وغيرتها، إذن لابد من أن يشك المتلقي في مدى نبل هذه الشخصية، وسيطرة روح التضحية والفداء عليها، وكيف تحولت من شعورها باليأس من غرامها المحطم، إلى شعورها بالوطنية، ولم يظهر لها شوقي صراعاً مع النفس، من خلال المسرحية، فتخرج منه منتصرة على نوازعها النفسية والأنانية، مغلبة روح الوطنية النقية السامية، على مشاعرها الخاصة، حتى يتتبع

وفيلسوفاً، كنا في حاجة إليه، فالساحة مليئة بالشعراء، ولن يضيرها شيء لو اعتزلها شاعر، أما كتاب الديوان، فلم يصدر منه سوى جزء واحد، بعد أن وعدوا القراء بثلاثة أجزاء، يشرحون فيها أسس الشعر الجيد، ويعلمون الشعراء أن الشعر وجدان قبل أن يكون فكرة وموضوعاً، حتى أنهم اتخذوا من بيت شكري الذي صدر به ديوانه، شعاراً لمدرسة الديوان، وهو: ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان ولكن شعراء الديوان انقسموا على أنفسهم في معنى الوجدان ومضمونه، فإذا كان الوجدان هو كل ما يجده الشاعر في نفسه، فلا بد أن يكون هناك فكر وعاطفة وخيال، وبالتالي، يتفاوت الوجدان بتفاوت الأشخاص، وهذا ما دفع المازني إلى محاولة وضع تعريف للشعر، يجمع فيه كل هذه الاتجاهات، حين قال عنه: "الشعر فن ذهني غرضه العاطفة، وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها" 23، حتى العقاد نفسه أظهر عدم اقتناعه بتعريف الشعر بأنه وجدان خالص، وذلك في مقدمة ديوانه الأخير: "بعد الأعاصير"، حيث لم يستطع أن ينكر "أن مزية الإنسان دائماً هي أن يحس حين يفكر، وأن يفكر حين يحس" 24. كما نرى أن مندور يأخذ على العقاد استخدام الفاظ غير شعرية في قصائده، ويرى أنه أجدر بالعقاد أن يدخر قوته وجبروته للنثر، الذي هو أليق به من الشعر، فنراه يأخذ عليه استخدام لفظة "عقيرة" في ديوانه "هدية الكروان" وذلك في البيت الذي يصف فيه تخريد ذلك

الطائر المطرب، حيث يقول:  
هن لغات ولا لغات سوى التي

رفعت بهن عقيرة الوجدان  
فيقول مندور: "فهذه العقيرة لا ندري كيف تلصق بالوجدان، وقد هممت عند قراءتها أن أعود إلى معاجم اللغة، لعله أن يكون لها معنى قديم جميل طغى عليه الزمن، ولكنني خشيت أن أفعل ما فعله أحد كبار المستشرقين الذي حدثني عنه أستاذنا الراحل أحمد أمين، عندما ألف كتابه "فجر الإسلام" وأهداه إلى ذلك المستشرق الفاضل، فأتاه منه خطاب يقول فيه: "لقد استفدت كثيراً من خزانة علمكم"، ودهش الأستاذ أحمد أمين من استخدام هذا المستشرق الكبير للفظ "خرارة"، وعاد إلى المعاجم فإذا بها تقول: "خر الماء يخر خريراً، ومنه خزانة، وهي نبع الماء الصافي بأعلى الجبل"، وإن كنت أخشى أننا لو عدنا إلى المعاجم، لما وجدنا "لعقيرة" مثل ذلك المعنى الشعري الجميل، الذي وجده أستاذنا الراحل لكلمة "خرارة"، بل لو أننا وجدنا مثل هذا المعنى، لما عفيننا الأستاذ العقاد من وزير استخدامه لصيقاً بالوجدان في شعره الحديث، وذلك لأنه ليس مستشرقاً يتعلم اللغة من بطون المعاجم، بل هو مصري عربي، يعرف ما يثيره لفظة "العقيرة" عندنا اليوم من معان تتنافر مع الشدو وغناء الوجدان.. 25. ثم يأخذ مندور على العقاد عدم الصدق في العاطفة بسبب صياغة مبتذلة تدل على عدم انفعال شعري قوي صادق، وذلك في بيته:  
واستقبل النجم علواً إن النجوم حسان



التي قالها على لسان مصر، وهي بعنوان "مصر تتحدث عن نفسها"، أنشدها في الحفل الذي أقيم بفندق الكونتنتال لتكريم المرحوم عدلي يكن باشا، بعد عودته من أوروبا، قاطعاً للمقاومة مع الإنجليز، مستقيلاً من الوزارة، نشرت في 15 ديسمبر 1921، يقول فيها:

وقف الخلق ينظرون جميعاً

كيف أبني قواعد المجد وحدي

وبناة الهرام في سالف الدهر

ركفوني الكلام عند التحدي

أنا تاج العلاء في مفرق الشر

ق ودرته فرائد عقدي

أي شيء في الغرب قد بهرنا

س جملاً ولم يكن منه عندي؟

فترا بي تبرؤ نهر فرات

وسمائي مصقولة كالفرند

ثم تفخر مصر ببناة الأهرام

والحضارة الفرعونية، ووصولها علم

التحنيط الذي أعجز كل علم:

هل وقفتم بقمة الهرم إلا

كبريواً فرأيتم بعض جهدي

هل رأيتم تلك النقوش اللواتي

أعجزت طوق صنعة المتحدي

حال لون النهار من قدام العهد

دوماً مس لونها طول عهدي

هل فهمتم أسرار ما كان عندي

من علوم مخبوءة طي بردي

ذاك من التحنيط قد غلب الدهر

روابلي البلى وأصجز ندي ٢٩

والقصيدة من بحر الخفيف، وهو

فيقول إن عبارة "إن النجوم حسان"، لا تقل ابتداءً وتأكلاً عن عباراتنا العامية التي نقول فيها: "النجوم حلوة" 26. ثم يكمل معه قصيدته في ديوان "هدية الكروان"، فيتهمه بأنه صاحب رؤية شعرية سخيفة، لا تصدر أبداً من انفعال شعري قوي، وذلك فيما يقول:

فيم المخافة يا سمير

الليل أو فيم التجني؟

لا أقت جزل في الصحا

فولست في قصص تغني ٢٧

يقول مندور: "فقد نفهم أن

يتساءل الشاعر عن خوف الكروان

وتخفيه وتجنبه، مع أنه لا يغني في

قفص، وأما أنه ليس مشوياً أو محمراً

أو جزلاً في طبق طعام، فهذه هي

الرؤية الشعرية السخيفة، فالشواء

لا يغني في الصفحة، وإنما يثر في

الطاسة" 28. وهكذا، نرى العقاد

نفسه يقع في أخطاء فادحة، تعرض

بسببها للنقد القاسي، من كبار النقاد،

كمندور، بينما كان أعنفهم، مصطفى

صادق الرافعي، الذي أصدر عدة

مقالات عن العقاد وشعره وأدبه، في

مجلة "العصور"، ثم جمعت في كتابه

المعروف "على السفود" وهي مقالات

لا تقل عنفاً وتحاملاً عن المقالات

والأبحاث التي جمعها العقاد والمازني

في كتابهما "الديوان"، عن شوقي

وحافظ والمنفلوطي وشكري وغيرهم.

مقتطفات من شعر حافظ

وشوقي:

من أروع ما كتب حافظ، قصيدته



وتحصناً قالها التقليدي الذي يتسق  
مع فحواها وطبيعة التجربة الشعرية  
في النص، فلو كان حافظ جعلها  
على شعر التفعيلة، لفقدت القصيدة  
صدقها الفني، تقول أبياتها:

رجعت لنفسي فاثهمت حصاتي

وذا ديت قومي فاحتسبت حياتي

رموني بعقم في الشباب وليتني

عقمت فلم أجزع نقول عداتي

ولدت ولما لم أجد لعرائسي

رجالاً وأكفاء وأدت بناتي

وسعت كتاب الله لفظاً وأغاية

وما ضقت عن أي به وعظاتي

فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة

وتنسيق أسماء لمخترعات

أنا البحر في أحشائه الدر كامن

فهل سألوا الغواص عن صدقاتي؟

فيا ويحكم أيلي وتبلى محاسني

ومنكم وإن عز الدواء لساتي

فلا تكلوني للزمان فلتي

أخاف عليكم أن تحين وفاتي ٣٠

وهنا يسوق حافظ حجة من أقوى

الحجج التي لا ينكرها إلا جاحد

بقيمة العربية، وهي قدرتها على

حمل القرآن، فلم تعجز عن وصف

آية أو صورة شعرية أو مجاز، بل أعجز

الله بها فصحاء الزمان، إلى أن تقوم

الساعة، ويظل الإعجاز القرآني سراً

من أسرار إعجاز القول، ولغزاً محيراً،

فالعيب في مستخدمي اللغة لا في

اللغة، وتخشى موتها في البيت الأخير،

فتنذر أبناءها إذا تركوها تذبل بدون

رعاية فسوف يموتون قبل أن تموت هي.

بحر غنائي موسيقي، كتب منه رامي  
معظم أشعاره، كما جاءت قافية الدال  
المملودة بالكسر متجاوبة مع تفعيلات  
البحر، مما أعطى خفة في الإيقاع،  
وكلماتها موسيقية كمعظم كلمات  
شعر شوقي، ولذا كانت أطول للتلحين  
والغناء فتغنت بها كوكب الشرق أم  
كلاوم، نرى خفة دم الفتاة المصرية  
الريفية أو بنت البلد المصرية في عبارة:  
”أي شيء في الغرب. ولم يكن فيه  
عندي“ كأنها بنت البلد المصرية التي  
ترى أنها أوتيت من كل جمال العالم  
فلم يكن هناك قيس من جمال في  
أوروبا ليس عندها، وهو تعبير شعبي  
أصيل، تقول الفتاة المصرية عندما  
ترى حبيبها يفضل فتاة أخرى عليها،  
فتقول: ”عندها إيه مش عندي“ وقد  
صور حافظ مصر بفتاة وهو في ذلك  
يتناص مع تمثال نهضة مصر الخالد  
للمثال العظيم محمود مختار، حيث  
صور مصر فلاحاً وتحتضن أبا الهول.  
وفي قصيدة ”اللغة العربية تنعي“  
حفظها بين أهلها، وقد نشرت لأول  
مرة عام 1903، نرى حافظاً غيوراً على  
اللغة، فيقف باللغة أمام أبنائها الذين  
جحدوها، ويجعلها تحاول أن تستعيد  
كيانها وتدافع عن وجودها وسط  
هجمات اللغات الأجنبية، وكان حافظ  
يستشرف الوقت الحالي، حيث نرى  
ردة أخرى للغة العربية، وسط طوفان  
من اللغات واللهجات ووابل من ألفاظ  
السموات المفتوحة، ولكنها هذه المرة إن  
ماتت فلن تكون لها حياة أخرى، وهذا  
ما أكدته قصيدة حافظ، وبرغم من أن  
القصيدة صبت في قالب تقليدي، إلا  
أنها تواكب حداثة الشعر، يزيد قوة

قصيدة شهيرة وضح فيها دور المرأة  
في النهوض بالوطن، ودعا إلى الأخذ  
ببيدائها وتحريكها في شيء من القصد  
والاعتدال، يقول فيها:

من لي بتربية النساء فإنها

في الشرق علة ذلك الإخفاق

الأم مدرسة إذا أعددتها

أعددت شعباً طيب الأعراق

أنا لا أقول دعوا النساء سواهن

بين الرجال يجلن في الأسواق

يفعلن أفعال الرجال لوهايا

عن واجبات نواصس الأخداق

ليست نساؤكم أناذاً يقتنى

في الدور بين مخادع وطباق

فتوسطوا في الحاليتين وأنصفوا

فالشرف في التقبيد والإطلاق ٣٢

وقد أشاد بجهد المرأة واشتراكها  
في الحركة السياسية، إبان ثورة 1919،  
ثقول فيها:

خرج الفواني يحتجج

نورحت أقرب جمعهنه ٣٣

ويسجل احتجاجه على صمت  
المصريين على الظلم الذي وقع عليهم  
من الاحتلال في حادث دنشواي، في  
قصيدته الغراء، حادثة دنشواي، حيث  
نشرت في يوليو 1906:

إن عشرين حجة بعد خمس

علمتنا السكون مهما تمادى

أمة النيل أكبرت أن تعادى

من رماها وأشفقت أن تعادى

ليس فيها إلا كلام ولا

حسرة بعد حسرة تنهادى ٣٤

والقصيدة استخدم الشاعر فيها بحر  
الطويل، وهو البحر الأثير لدى شعراء  
الجاهلية والمعلقات، وذلك ذكاء من  
حافظ، وهو أن يسوق تجربة وجدانية  
جديدة، في ثوب تقليدي من الوزن  
والقافية الموحدة. وفي المرأة وتحريكها،  
والحيرة بين حجابها وسفورها، انقسم  
الناس بين رافض ومؤيد وقد كان  
حافظ من مؤيدي تحرر المرأة، كما  
كان دائم الحضور لمجالس قاسم أمين،  
نصير المرأة الأكبر، يستمع لأرائه في  
تحريرها، من ذل الإيسار الذي طبع  
على حياتها قروناً طويلة، ومن وحي  
قاسم أمين وتحرير المرأة يكتب حافظ:

أقسام إن القوم ماتت قلوبهم

ولم يفقهوا في السفر ما أتت كاتبه

إلى اليوم لم يرفع حجاب ضالهم

فمن ذا تناديه ومن ذا تعاقبه

فلو أن شخصاً قام يدعور جالهم

لوضع كتاب لاستقامت رغائبه

ولو خطرت في مصر حواء أمانا

يلوح محياها لنا وتراقبه

وفي يدها العذراء يسفر وجهها

تصافح منا من ترى وتحاطبه

وخلفها موسى وعيسى وأحمد

وجيش من الأملاك ماجت كواكبه

وقالوا لنا: رفع النقاب محلل

لقلنا نعم حق ونحن نجايبه ٣٥

وهي أبيات فيها صيحة مصلح  
مخلص في بيئة متخلفة، لا يستطيع  
فيها أن ينصف المرأة إلا في حقوقها  
الأولية، والأبيات كلها هجوم قاس  
ونقد لاذع لأصحاب الحجاب، وله



كائناً جباراً غامضاً، وتساءل في إكبار  
عن منبعه، وتحدث في أبيات قليلة عن  
فضله على مصر، معتمداً على المفارقة  
اللفظية والصيغة البيانية المألوفة  
من التراث..<sup>35</sup> ذلك ما رآه الناقد  
في قصيدة النيل، وعندما نستعرض  
أبياتها، نحس وجدان شوقي وقد امتزج  
بمياه النيل، وقد صدر شوقي النص  
بمقدمة نثرية يهدي فيها القصيدة  
للأستاذ "مرجليون" مدرس اللغة  
العربية في جامعة أكسفورد، تقول  
القصيدة:

من أي عهد في القرى تتدفق

وبأي كف في المداين تغدق

ومن الزمان نزلت أم فجرت من

عليها الجنان جدولا تترقرق؟

وبأي عين أم بأية مرنة

أم أي طوفان تفيض وتفهق

ثم يرسم لوحة بالألوان تكاد تنطق  
بجمالها، مع براعة في التصوير  
الشعري:

وبأي قول أنت تأسج بردة

للصفتين جديدها لا يخلق

تسود ديباجاً إذا ما فارقتها

فإذا حضرت اخضوض الاستبرق

في كل أونة تبدل صبغة

عجبا وأنت الصايغ المتائق

ثم يتحدث عن حضارة الفراعنة،  
وعن قصة موسى وعروس النيل،  
والقصيدة تقع في مئة وثلاثة وخمسين  
بيتاً، يأخذ عليه الناقد عدم ذكره ولو  
في بيت واحد، مظاهر الحياة الحديثة  
على شاطئ النيل، ولا إحساس الرجل

ويلاحظ في البيت الأخير أنه يندثر  
الشعب المصري من طول الصمت، وإلا  
لم يجن في زمانه سوى حسرة إثر  
حسرة! ومن قصائد شوقي اخترت  
قصيدته الغراء التي يصف فيها شموخ  
النيل، يظهر فيها شوقي شعوراً بعظمة  
شعره المستمدة من عظمة النيل، ويرى  
عبد القادر القط أن شوقي مزج النيل  
بالأساطير في وصفه، بينما يمكن أن  
يظهره بسيطاً رقيقاً، تسير فيه المراكب،  
التي يقودها مراكبي بسيط، وهو بذلك  
اختار الصورة الأسطورية، فبعد بالنيل  
عن الإنسان المصري البسيط؛ حيث  
لنيل مصر صورتان: الأولى تقليدية  
مألوفة، تقوم على إحساس الناس  
الطبيعي بالنيل، والثانية أسطورية  
تصور جلالة وفضله على الحضارات  
والحياة، فالمصريون المحدثون لا يرون  
في النيل كائناً سحرياً غامضاً جباراً،  
ولا يخلقونه في أنفسهم بأساطير  
التاريخ وحقايقه، بل يحسون به نهراً  
وديعاً جميلاً، يمارسون حياتهم على  
شاطئيه، ويفيدون مما يحمل من خير  
وخصب، ويستمتعون على صفحته  
بكثير من ألوان اللهو، ويقترون في  
نفوسهم بالعمل والزرع والحصاد،  
ولما كان شوقي يعيش على شاطئ  
النيل، ويشهد غدو الناس وزواجرهم،  
ويرى الأشربة البيض تخفق على  
مياهه الصافية، ولعله كان يجلس في  
أمسيات الصيف في شرفته، فيرى تألق  
أشعة القمر على مياهه، وقد ينتهي  
إلى سمعه غناء ملاح أو إيقاع مجداف،  
ومع هذا، تجاهل ذلك كله في قصيدته،  
وانتفت إلى تلك الصورة التقليدية  
للنيل، فصوره في المقطوعة الأولى

العصري به، أما أسلوبه فهو ذو إيقاع كلاسيكي، يأتي من كثرة التساؤلات التي بدأ بها قصيدته، وذلك على غرار قصائد العصر الجاهلي، اعتمد فيها على التقابل، كقوله:

حمراء في الأحواض إلا أنها

بيضاء في عنق الثرى تتألق

ثم نرى جناساً ومقابلة في قوله:

والماء اسكبه فيسبك عسجداً

والأرض تغرقها فيحيا المغرب ٣٦

والقصيدة بها صيغة فنية رائعة، لا يتسع المقام لذكرها، وفي قصيدة أخرى، وهي ميمية التي يعارض فيها البوصيري، نحس كأن شوقي قطعاً من أقطاب الصوفية، نرى عمقا ونورانية، وكأن قائلها كائن بللوري يشف عن أعماق بعيدة من الخير والحب والجمال:

يا أحمد الخير لي جاء بتسميتي

وكيف لا يتسامى بالرسول سمي؟

المادحون ولرباب الهوى تبع

لصاحب البردة الفيحاء ذي القدم ٣٧

وقد أوصى شوقي قبل مماته بأن يكتب هذان البيتان على قبره، وقد كان. وعن قضية الحجاب والسفور، نرى له أبياتاً تنم عن رقة الرجل الأرسنراطي، الذي تمثل المرأة بالنسبة له بلبلًا رقيقاً، أو أميرة، هذا بالإضافة لعذوبة موسيقى الأبيات، يقول:

صداح يا ملك الكنا رويًا أمير البلبل

قد هزت منك (يمهد) ورزقت قرب (الموصلي)

وأتيت لي (داود) مزمراً وحسن ترقل

فوق الأسرة والمنا برقط لم تترجل

تهتز كالدينار في مرتجٍ لحظ الأحول  
يا لبت شعري يا أسبٍ رُشح فؤادك أم  
خلي؟

وحليف سهد أم تنام الليل حتى يتجلي  
بالرغم مني ماتعاً لج في النحاس المقفل  
حرصك عليك هوئ ومن يحرز شهيداً يخل ٣٨

لقد جاءت كمقطوعة غزلية، اعتمد فيها على موسيقية اللفظ والمعنى، والتورية في معبد والموصلي، فهما اسما مغنيين في العصر العباسي، وفي الوقت نفسه قصد بهما التعبد في معبد جماله لينال الوصل، ثم نرى تشبيهاً رائعاً، حيث لم يعتد الرجل أن يرى المرأة فوق المنابر، وعلى كراسي الحكم فهي تتلجلج، وتترقق تترقق دينار في لحظ شخص في عينيه حول، وهي صورة جديدة لم يطررها شاعر من قبل، كمت تدل على قدرة في توليد المعاني من العبارات العربية المألوفة، وهي ملكة لا تؤتى إلا للقليل من الشعراء كشوقي. وهناك بيت رائع لخص فيه شوقي حياة المرء في الدنيا: إنها دقائق قلب تتوازي زمناً وإيقاعاً مع دقائق الساعة، ثم تتوقف تلك الدقائق فجأة فيتوقف الزمن، معلنا نهاية حياة الإنسان، من منا استطاع أن يلخص صفة وجوده في الحياة في بيت شعري واحد؟

دقائق قلب المرء قائلة له

إن الحياة دقائق وثواني

وهو بيت من قصيدة رثاء مصطفى كامل التي انتقد بها العقاد، كما سبق، حيث اتهمه العقاد في هذا البيت بالسطحية وأنه لم يأت بجديد.

كنا إذا صفقت تستبِق الهوى  
وتشدُّ شدَّ العُصْبَةِ الفُتَاك

واليوم تبعث في حين تهزني  
ما يبعث الناقوس في النُساك  
ثم ينادي جارة الوادي في أعذب  
مناجاة يستعيد بها ذكريات عنوية الحب:  
يا جارة الوادي طربت وعادني  
ما يشبه الأحلام من ذكراك

مثلت في الذكري هوأك وفي الكرى  
والذكريات صدى السنين الحاكي  
ونقد مررت على الرياض بريوة  
غناء كنت حيالها أنفاك  
ضحكت لي وجوهها وعبوئها  
ووجدت في أنفاسها رياك

وتأودت أعطاف بائك في يدي  
واحمر من خفريهما خذاك  
ودخلت في ليلين: فرحك والدجى  
ولثمت كالصبح المنور فاك  
ووجدت في كنه الجوانح نشوة  
من طيب فاك ومن سلاف ثاك

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت  
عيني في لغة الهوى عيناك ٤٠  
يلاحظ التقابلات بين: الدجى  
والصبح المنور، ولغة الكلام ولغة الهوى،  
والكلام لا ينتهي، والمقام لا يتسع ..!

- 1 محمد مندور، فن الشعر، ص 139.
- 2 ديوان الشوقيات، دار الكتاب العربي،  
بيروت 1992، ج 2، ص 27.
- 3 محمد مندور، فن الشعر، ص 141.

وفي غزلياته نرى عاشقاً خفيف  
الظل، يقصد المرأة ويعلي من شأنها،  
يعاملها ككائن رقيق بللوري يخشى  
عليه من الخدش، تماماً كما فعل ذلك  
في قصيدته السابقة بين الحجاب  
والسفور، فتلك هي مشاعر شوقي  
الصادقة نحو المرأة، فلا نجد عنده  
لوعة وعذاباً ودموعاً وهجراناً، بل نجد  
مداعبات لطيفة:

مقادير من جفنيك حولن حاليا  
فذهقت الهوى من بعد ما كنت خاليا  
وألبسني ثوب الضنى فلبسته  
فأحب به ثوباً وإن ضم باليا  
وما الحب إلا طاعة وتجاوز  
وإن أكثروا أوصافه والمعاني  
وما هو إلا العين بالعين تلتقي  
وإن نوعوا أسبابه والدواعيا

وعندي الهوى موصوفة لا صفاته  
وإذا سألتني ما الهوى قلت ما بيا ٣٩  
ومن وحي "رحلة" بلبلان يكتب  
أعذب قصائده الغزلية:  
شيعت أحلامي بقلب باك

ولجت من طرق الملاح شباكي  
ورجعت أدراج الشباب وورده  
أمشي مكانهما على الأشواك  
ثم يأسف على شبابه الذي ولّى،  
فلم يعد يشعر بروعة العشق، فيقول:

ويح ابن جني؟ كل غاية لذة  
بعد الشباب عزيزة الإدراك  
لم تبق منا - يا فؤاد - بقية  
لفتوة، لوفضلة لعراك



- 4 محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت 1986، ص 13.
- 5 محمد مندور، فن الشعر، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 19.
- 6 محمد مندور، فن الشعر، المكتبة الثقافية، ص 20.
- 7 مندور، فن الشعر، ص 34.
- 8 مندور، فن الشعر، ص 35.
- 9 الشوقيات، ج 3، ص 191.
- 10 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة 1997، ص 86-87.
- 11 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 88.
- 12 نفسه، ص 89.
- 13 الشوقيات، ج 2، ص 112.
- 14 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 90.
- 15 قصيدة رثاء مصطفى كامل، الشوقيات، ج 3، ص 157.
- 16 ويقصد بالسكة الكبرى، سكة حديد الحجاز، وقد كان مصطفى كامل من أكثر الدعاة المجاهدين في إنشائها.
- 17 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 92.
- 18 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 95.
- 19 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 95.
- 20 محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص 9-10.
- 21 مندور، النقد والنقاد، ص 100.
- 22 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 101.
- 23 محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، نهضة مصر، القاهرة 1989، ص 55.
- 24 نفسه، ص 56.
- 25 محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص 58-59.
- 26 نفسه، ص 59.
- 27 نفسه، ص 60.
- 28 نفسه، ص 60.
- 29 ديوان حافظ، ج 2، ص 89.
- 30 ديوان حافظ، ج 1، ص 253.
- 31 وهي قصيدة لم تثبت في أعماله الكاملة التي طبعت حديثاً، ثم نقلها من كتاب عبد الحميد الجندي، حافظ إبراهيم شاعر النيل، دار المعارف، القاهرة 1992، ص 470.
- 32 المرجع السابق، ص 41.
- 33 عبد الحميد سند الجندي، حافظ إبراهيم، ص 41.
- 34 ديوان حافظ، ج 2، ص 21.
- 35 عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني، ص 57-58.
- 36 الشوقيات، ج 2، ص 65.
- 37 الشوقيات، ج 1، ص 199.
- 38 الشوقيات، ج 1، ص 176.
- 39 الشوقيات، ج 2، ص 144.
- 40 الشوقيات، ج 2، ص 178.

## ذاكرة الإبداع

### ” علي السبتي.. يبني بيتاً من نجوم الصيف ”

بقلم: محمد بسام سرميني  
(الكويت)

لا يمكن لأي دارس للشعر الحديث في الكويت أن يتحدث عنه بمعزل عن أدب الشاعر علي السبتي، ولا أن يضع النقاط على الحروف، ويعطي تجربته البحثية حقها من الدراسة النقدية والموضوعية، بمعزل عن هذا الشاعر. حيث تتسم أشعاره بتلك السمة الحداثية التجديدية في وقت مبكر من سيتينيات القرن الماضي ، وتضعه في الصف الأول من رواد الشعر الحديث في الكويت والخليج العربي. وهو ما جعل اسمه يقترن على صعيد التجديد بالشاعر بدر شاكر السياب حيث تقول الباحثة والأديبة ” ليلي محمد الصالح ” في كتابها (أدباء وأدبيات الكويت) في الحديث عن الصداقة فتقول:

الشاعر علي السبتي كان صديقاً حميماً للشاعر الراحل (بدر شاكر السياب ) رائد الشعر الحديث ، معه غزل خيوط الصداقة والذكريات والأمانى والصدمات التي كانت سبباً في تفجير الشعر عنده ، وتنقل عن



علي السبتي



بيت من نجوم الصيف هو  
رومانسية العائلق الحالم الذي  
يرسم الكون لوحة تنكيليية مطرزة  
بالوان قوس قزح، و هي مرافعة  
المحامي مستميتا في الدفاع عن  
محبوبته، أقصد موكلته، التي  
تفتح في قلبه ألف تنباك للحلم  
و لخاطر عيونها يغزل لها بيتا من  
نجوم الصيف.

وتتابع الأدبية ليلى محمد صالح  
حديثها الشجي فتقول:

” وعندما توفي بدر شاكر السياب  
بتاريخ 24 / 12 / 1964 في المستشفى  
الأميري بالكويت، حمل الشاعر  
السبيتي جثمان صديقه السياب، و سار  
به إلى منزله في البصرة، نعم هذا هو  
الشاعر علي السبيتي الوفي الصادق مع  
نفسه والآخرين ”.

بيت من نجوم الصيف طبعتان.. ومقدمتان !!

هذا الديوان هو باكورة نتاج  
الشاعر السبيتي.. من خلاله أطل على  
عالم الشعر بلبلأ يغرد، وينشد أعذب  
الألحان.. وبما أنه المولود الأدبي الأول،  
فإنه يشكل نقطة الانطلاق والبدائية،  
و العلامة الفارقة في مسيرة عطاء  
الشاعر الإبداعية.

وكما أشرنا فقد صدر الديوان  
بطبعته الأولى عن دار الطليعة  
للطباعة و النشر في بيروت في يناير  
1969 /، و كتب مقدمته صديقه

الأستاذ الناقد “ ناجي علوش ” الذي  
كتب مقدمة ديوان السياب قوله:

” ذات يوم أخبرني الشاعر علي  
السبيتي أن بدرأ سيأتي إلى الكويت  
للعلاج، بعد مرض عضال أصابه ،  
فاتفقنا على أن نستقبله في المطار ،  
وذهبت في الموعد المحدد لوصوله إلى  
المطار، كان السياب يبتسم ويبدو مرحاً،  
لم يكن يستطيع المشي، ساعدناه على  
الوصول إلى الأرض حملاً ، وانطلقنا  
به إلى المستشفى الأميري، وكان  
السبيتي يزوره في المشفى ، ويشرف  
عليه ويطمئن على صحته ، كما كان  
يعوده الشاعران: محمد الفايرو فاروق  
شوشة ”.

لقد جاء السياب إلى الكويت للعلاج  
، وكان يبذل جهداً كبيراً من أجل أن  
تكون أيامه قريبة من أيام السبيتي،  
و وجد السبيتي نفسه في السياب ،  
ووجد السياب نفسه في السبيتي، و ما  
يحمل من أفكار و تصورات للحاضر و  
المستقبل، و قد أهدى السبيتي صديقه  
السياب قصيدة سماها ( قبل الرحيل )  
قال فيها:

أنا باقتظارك يا دمار فحلني

أرتاح من همي ومن آلامي

قضيت عمري في العذاب فليتتها

مما تؤرخ شطبت أيامي

لكي أرتاح مما بي

لكي يرتاح أحبابي

فلاداء ولا شكوى عن البلوى

الشاعر السبتي فيلسوف في نظراته للكون والحياة. يرى في الليل و الظلمة وحنينة و قلقا من القادم المجهول، وهذا الليل يتجلى في المدينة أكثر من غيرها، فتتحول إلى بحر من الحيتان يأكل فيه الكبير الصغير، و يتساءل الشاعر بكل الحزن و القلق في قصيدة بعنوان " الليل في المدينة

الشاعر "ناجي علوش" الذي يقول: " ليس علي السبتي جديداً على الشعر، فلقد عرفته شاعراً منذ عام 1954/م، عندما كنت أضع أولى خطواتي على طريق الشعر و الأدب، ولكن علي السبتي لم يحاول أن يصدر أية مجموعة قبل اليوم. كانت سبل النشر ميسرة و الإمكانيات متوفرة، ولكنه كان يحجم دائماً، ولم يكن هنالك سبب لهذا الإحجام إلا الحرص على أن يطور نفسه وشعره، وهذه ميزة أولى أود أن أذكرها لأبي فراس، لأنها درس يستحق الاهتمام".

ثم يضيف قائلاً:

" هذه مجموعة علي السبتي الأولى، ولكنها حصيلة تجربة شعرية تمتد إلى أوائل الخمسينات، وقصائدها مختارة من شعر أبي فراس الذي نظم ما بين 1958. 1968/ ماعدا قصيدة واحدة كتبها عام 1955/ وهي قصيدة "رياب".

وعن رأيه بلغة السبتي الشعرية يقول علوش: " أبو فراس، لأنه أصيل ومتفاعل مع الواقع الحي، يكتب بلغة بسيطة مباشرة لغة يفقدها شعر الآخريين، ويستهنونها آخرون، لأنهم ضد المباشر والبسيط، ومع الغريب والغامض".

وبعد مرور ثلاثة عشر عاماً يقرر الشاعر السبتي أن يصدر ديوانه بطبعة ثانية/ الكويت، وحسنا فعل الرجل ، فصدر الديوان عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع في أكتوبر عام 1982، وأيضاً بتقديم وتكريظ كويتي من صديق عمره الشاعر الكبير المرحوم الدكتور "عبد الله العتيبي"، الذي يظهر صعوبة موقفه منذ البداية فيقول:

" أن تكتب مقدمة لديوان جديد، فهذا أمر مألوف وقضية مبررة، لأن في جذة الديوان مبرراً لتقديمه والتعريف به، لكن أن تسعى لتقديم ديوان قديم، ديوان مر على صدوره ما يقارب الثلاثة عشر عاماً، فهذه هي الصعوبة عينها".

وعلى الرغم من هذا كله فإن شهية الدكتور العتيبي كانت قد انفتحت على الآخر، كما يقال، ليكتب مقدمة تمتد على ست وعشرين صفحة.

ودائماً أجدني أردد المقولة الشهيرة: " ما أعظم أن يدرس شاعر شاعراً " نعم لأنه الأقدر على سبر أغوار النفس، ومكونات القصيدة، وخبايا الروح، وكنه العواطف والمُشاعر والأحاسيس.. وإذا ما أضفنا إلى شاعرية العتيبي أنه

أستاذ جامعي وأكاديمي متخصص في ميدان النقد، عرفنا سر تلك الشهية النقدية التي تضرجت عبر صفحاته، وهو يقدم لديوان الشاعر السبتي، ونقتطف منها قوله:

”فضلاً عن أهمية هذا الديوان في تاريخ الحركة الشعرية في الكويت، في كونه ملمحاً مهماً من ملامح تطورها وتجدها، فإن هذه التجربة الشعرية للصديق الشاعر علي السبتي، تتميز بخاصية مهمة، وهي التبني الكامل و العفوي لكثير من القضايا الاجتماعية، تبنيًا عفويًا و مباشرًا يقرّبه، إلى حد كبير، من تجربة الشعراء الشعبيين الكبار، مع فارق شمولية النظرة، وعمق الثقافة، وذلك من خلال تلك السمات الفنية والموضوعية التي خلصنا إليها من دراستنا المتواضعة هذه، والتي نعتبرها شهادة في حق هذه التجربة الشعرية الرائدة. إن الإبداع الإنساني العظيم شعبي في جوهره، والمحلية الصادقة أولى خطوات العالمية.”

ومن القصائد الجميلة قصيدة ”رياب“ القصيدة الأقدم في الديوان من حيث كتابتها 1955م، و تتجلى فيها بصمات الحداثة الشعرية واضحة، بالإضافة إلى عمق المخزون المعرفي والثقافي للشاعر، والمعاناة الإنسانية الموغلة في الرفض والإدانة، لكل ما هو مزيف وبشع في هذا العالم، من رموز الاستبداد والقهر والعسف من مثل: ”قارون، الخول، البغايا ....“ يقول الشاعر:

يمن انشغلت رباب يا أمل المعنى  
يا من خلقتك من هواي البكر لحننا  
لحننا كما شاء الغرام وشئت أنت  
يبقى على الأيام أقوى من تصارييف اللبالي  
من مال قارون يجر على الدنا زهوا ذيوئه  
قارون عاد بوجهه العربي أقسى من أخيه  
المال يغدقه فيجري كالجداول كالبحور  
فيدير أفئدة الصبايا  
يا أنت يا غولاً يخيف إذا لهم الليل أو طلع النهار  
يا باعنا في الأرض آلاف البغايا  
بغد تثور الأرض ثورتها، فتقتلع الجذور  
وتعود للندى الشمس وضيئة الدم والإهاب.  
ثم ينتقل الشاعر ليدين و يفضح ممارسات تلك الطبقات الثرية جداً، والتي تبني قصورها الباسقة حتى السحاب، تبنيها من عرق الكادحين البائسين، تسرق جهدهم، و تمتص دماءهم... إنهم باختصار أنموذج ”دراكولا“ الذي يظهر في كل زمان و مكان بوجهه القبيح، و روحه الكريهة، و أنيابه و أظافره التي تنهش لحم الأبرياء و الطيبين، إنه دراكولا العصر الحديدي، يركب ”الكادليك“ يجبوب كالطاووس شوارع المدينة.  
و يتساءل الشاعر إن كانت محبوبته الحلوة ”رياب“ ما تزال على عهد الهوى والحب و الشباب له، أم أن رب القصور ”الكاد يلاك“ قد سرق قلبها، مثلما سرق دمع هذا الشعب، و شرب نخب دمه:



هذه القصيدة ملحمة شعرية  
صغيرة في حجمها، كبيرة في عمقها  
و مضمونها، هي بيان شعري متكامل  
الأبعاد، بل دستور خطّ الشاعر  
بنفسه، هي وصية يوصي بها في  
حياته ويعد مماته، بيت من نجوم  
الصيف ملقطة لكنها ليست مكتوبة  
بماء الذهب، ولعلها مكتوبة بماء الدم  
والقهر والعذاب:

ساكتب بالدم المهرق قصة حبي العاثر  
وأبقيتها على الزمن  
ليقرأها إذا ما جاء جيل بعدنا آخر  
ليعرف قصة الظلماء مرت في سما وطني

\*\*\*

سأحكي قصتي فالتصمت أضائي  
وهذا فؤادي الخفاق أني كاتم سري  
سأحكي غلني في البوح أكسر طوق أشجائي  
سأروي قصتي للناس... للتاريخ للأيام  
ولسفع آدمي فيها

أرويهما يذوب القلب بالآهات.. بالآلام  
بيت من نجوم الصيف هو رومانسية  
العاشق الحالم، الذي يرسم الكون  
لوحة تشكيلية مطرزة بألوان قوس  
قزح، وهي مرافعة المحامي مستميتا  
في الدفاع عن محبوبته، أقصد موكلته،  
التي تفتح في قلبه ألف شباك للحلم،  
ولخاطر عيونها يغزل لها بيتا من  
نجوم الصيف:

أنا في غادة حلوة

رغم انخيازه للتنعير الحديث،  
الذي يقوم على وحدة المقطع  
والقافية الحرة، إلا أنه يحن إلى  
التنعير العمودي المقفّي، ولعله  
بذلك يريد أن يبرهن، أنه لا يقل  
دربة ومهارة وحرفية عن غيره  
من تنعراء العمود

بمن انشغلت رباب قلبي لا تحابي  
أبشاعر حلوا القوافي ذي أغاريد عذاب  
إما تغني، تطرب الدنيا وتهتز الرحاب  
غناك أروع ما لديه، فانت فينوس الجميلة..  
أبهى من القمر المشع يطل من خلف السحاب..

أم بالغني المترف الرحب الجناح ؟  
ربّ القصور تطاولت حتى السحاب  
و"الكاديلاك" تجوب أنحاء المدينة  
تحكي على الدنيا حكايات حزينة  
تروي حكايا الظلم والعرق المذاب  
قصص امتصاص المال من تعب الشباب  
ربّ الكاديلاك الجميلة يا رباب  
نشر الدمار بأمتي.. نشر الخراب  
من دمع هذا الشعب راح يعب كاسات الشراب.

وإذا ما قلنا إن عنوان الديوان يحمل  
عادة أحب القصائد إلى قلب الشاعر،  
و أوقعها أثراً في روحه و وجدانه، فهل  
ينطبق هذا على قصيدة "بيت من نجوم  
الصيف"، ذلك العنوان الرومانسي  
الحالم الذي يتوج الديوان ؟

ثلج في أنعام السبتي نبرة  
الفلسفة الوجودية ، فلسفة  
الإنسان المعذب، وهو يواجه  
قسوة العالم وحيدا، وتطغى نبرة  
الحزن والتشاؤم ويغدو التئباب  
قبرا، تموت فيه الآمال والأحلام  
ومقتطف هذا المقطع التنعري من  
قصيدته المتميزة ” عودة إلى  
الأرض الخراب“.

فتشعل الحرائق في سماء الدار

وأصبحنا تعيسين

أنا وحبيبتي صرنا بعيدين

ويأمل والتفاؤل ، غير المجاني ،  
يختتم الشاعر قصيدته ، يقاتل دفاعاً  
عن حبه وعشقه، وحين تشرق الشمس  
الثرثرة الألوان يترجل الفارس عن صهوة  
القصيدة ، وكأنني به يقول:  
” رفعت الأقلام وجفت الصحف“؛

أنا يا حلوتي إن شبت النيران

فلي مطري الذي لم تعرف الغدران

يحيل خرائب الدنيا ، بعيني حلوتي

بستان

أنا باق وبيتي لم يزل فينان

أشدّ يدي على كفيك. دحطم ما بنى

السجان

وتخلع حائط الزنزان.

ونحفظ عشنا أبهى من التسرين والريحان

وتشرق في سماوينا.. شمس ثرة الألوان.

لها عينان ينبوعان من حب ومن نشوة  
توشوشني بأعذب ما يوشوش شاعر  
فنان

أحس بدفتها يسري بأعصابي

أحبك أنت دنياي التي ما عاشها إنسان

فتشرق في سماواتي شمس ثرة الألوان

وتخضر الروابي المجدبات، يزهر النوار

سعيدا كنت في حبي وأحبابي

بأقماري تصد جحافل الظلماء عن بابي

وبيت من بيوت الصيف شيدناه

غزلناه من الأحلام وشيناه

بعطر شبابنا.. بمنى فؤادينا

وعشنا فيه عصفورين.

بيت من نجوم الصيف هي، أولاً و  
آخر، صرخة الثائر المتمرد في وجه  
الخنازير و الكلاب المسعورة، والزنازين  
والسجانين.. هي الأحلام المشتتة  
التي نفني عمرنا لأجلها، هي الفصول  
الأربعة باختلاف ألوانها وتباين  
أمرجتها، ولا أبالغ إن قلت: إن السبتي  
أطال الله عمره. لو لم يكتب إلا هذه  
القصيدة لكفاه ذلك مؤونة الشعر  
والشعراء !!

ونستمر نقتطف من تلك الملحمة قوله:

وفي ليل شتائي العواصف.. أسود الأمطار

سمعت نباح كلب جائع مسحور

له أتياب غول.. ظلفنا خنزير

يفخ فتخرج النيران من فيه

تهزُّ الأمل المطعون في أغوار نفسي-  
ولكن الشاعر، رغم كل ذلك الخراب  
والعذاب والقلق، يتشبث بالأمل  
والتفاؤل، يغني للحب والحياة والحرية  
والغد الأخضر الجميل، يقول في  
قصيدة "حمدية والغد الأخضر":  
وددت لو أنني أغفو بحضنك حينما تشدين  
فأذكي حقد مضطهدين

وأحلم بالغد المعشوشب الأخضر  
غد الزيتون والكوثر  
فدمعك عندما يهلّ كالمطر  
يفكُّ القيد عن قلدي  
وأسمع أنف أغنية  
تشق الليل عبر تساقط الثمر  
وتنشر عطرها في الكون حرية.

والشاعر السبتي رغم انحيازه  
للشعر الحديث، الذي يقوم على  
وحدة المقطع والقافية الحرة، إلا أنه  
يحنُّ إلى الشعر العمودي المفقى، ولعله  
بذلك يريد أن يبرهن، أنه لا يقل درية  
ومهارة وحرفية عن غيره من شعراء  
العمود، وهكذا نجد الشاعر يطرز  
ديوانه، من حين لآخر، ببعض من هذه  
القصائد، وصلت إلى أربع، ويلاحظ  
أن الغزل كان طاغياً على موضوعاتها،  
لكأن موسيقا الشعر العمودي تتناغم  
مع عوالم الحب والغزل والهيام:

تعب الهوى وفؤادي التعب  
ما عاد يقوى والهوى تعب  
يا شعرك الذهبي أي شيء  
إما تموج شعرك الذهب  
يا صوتك المغناج يغمرني  
شلال حب حين ينسكب

والشاعر السبتي فيلسوف في  
نظراته للكون والحياة، يرى في الليل  
و الظلمة وحشة و قلقاً من القادم  
المجهول، وهذا الليل يتجلى في  
المدينة أكثر من غيرها، فتتحول إلى  
بحر من الحيتان يأكل فيه الكبير  
الصغير، ويتساءل الشاعر بكل الحزن  
والقلق في قصيدة بعنوان "الليل في  
المدينة":

من أين هذا الليل... من أي الصحاري  
من أي حائكة البحار  
من أي واد للوحوش يفخّ بالدم والدمار  
كائداء يوئد إرداء  
ليل ترى أم ذا ذير الاقتناء  
غشي المدينة كاد يخنق ساكنيها  
وأحالتها بحراً من الحيتان تأكل من بنيتها  
و"تتفّ" ما ابتلعت دوداً من وباء!  
ونلمح في أشعار السبتي نبرة  
الفلسفة الوجودية، فلسفة الإنسان  
المعذب، وهو يواجه قسوة العالم  
وحيداً، وتطغى نبرة الحزن والتشاؤم  
ويغدو الشباب قبراً، تموت فيه الآمال  
والأحلام، ونقتطف هذا المقطع  
الشعري من قصيدته المتميزة "عودة  
إلى الأرض الخراب":

عدت من جنة أحلامي إلى الأرض  
الخراب  
عدت للدار التي تصفعني باباً فباب  
عدت يا قبر الشباب  
مرغماً يسحقني القيد يدمي معصمي  
ماقت الآمال في روحي فلا شيء لدي  
غير ذكرى تومض الضوء  
تسقي الحلم الذاوي



القارئ بلهجة الخطاب السردى القريب  
من لغة الحوار اليومي المباشر.

يقول الشاعر:

أريد أن أقص قصتي يا أيها الإخوان

فصفحك إذا تعذر اللسان

فلست كاتباً يزوق البيان

ما أنا إلا شاعر إنسان

\* \* \*

و ذات ليلة فاض بي الحنين

فرحت عند بابها طرقت مرتين

فاشرقت عطر باقتين،

يشق دربها

يا طيبها

يا مرحبا بك يا أحلى من النغم

ويا ألد من الشكوى لذى سقم

فأنت قارورة الطيب التي امتزجت

دماؤها بدمي يا طيب طيب دمي

والشاعر علي السبتي لا يجد

حياته إلا من خلال أصدقاؤه الشعراء،

حيث يرى فيهم ذاته و روحه المرفقة

والحساسة، بكل آمالها وآلامها و

عذاباتنا، بكل طموحاتنا و تطلعاتنا،

وها هو أصدقاؤه يودعون الشاعر المبدع

” فاروق شوشة ” بعد مغادرته البلاد،

بقصيدة عنوانها ” إلى مسافر ” :

وودعناه والعبرات تسفحها مآقينا

بكينا حين صافحناء، وارتجفت أضالعا

فودعنا به أيامنا البيضاء.. وودعنا أمانينا

وصحت وفي فؤادي النار تشتعل

وقد مات الذي فيه فلا صبر ولا أمل

أيأ ليت الذي قد غاب ما كنا عرفناه

ورغم أن السبتي قد كتب الشعر  
العمودي، إلا أن روح الحداثة كانت  
سائدة في لغته و صورته و أخيلته،  
حتى أنه كان يحرص على تنويع  
قوافيه و تلوينها في القصيدة الواحدة،  
و هذا يؤكد على أهمية روح التجديد  
و الحداثة عنده. يقول في قصيدة ”  
قارورة الطيب“ :

تقول أكتب في قصيدة

صيونك أحلى قصيدة

وشعرك إضمامة من عبير

تعطر أجواء روعي وحيدة

\* \* \*

وصوتك من أي واد يهف

يحرك في النفس أشجانها

وينثر في طرقات الحياة

أزاهر ثم تدر بستانها

\* \* \*

تمنيت لو كنت من ترقجين

لأغرق في مقلتيك شجوني

وأنعم بالهمسات العذاب

بعطر الفتون وأي فتون

تمنيت لو ساعة من جنون

بقربك يا ما ألد جنوني

والشاعر في قصيدة ” في عشنا

ثعبان ” يمزج بين الشكل الحديث /

التفعيلة، و الشكل الكلاسيكي /

العمودي في قصيدة واحدة، و هذا

نوع من التجريب درج عليه كثير من

الشعراء، و لاسيما شعراء الخليج

العربي. و القصيدة غزلية رومانسية

شفافة و عذبة، يغلب عليها الطابع

القصصي، يتوجه الشاعر فيها إلى



، ويتمنى الشاعر لو يبكي بين يدي  
صديقه الموشك على الرحيل ، لكنه لا  
يستطيع فعل ذلك:

أواه لو أبكي / لو دمة تهمني / من  
عيني الثلجية الأعصاب.

وتتماهى روح السبتي بروح السياب  
المتعبة والمرهقة حتى الشماله، لكنه  
يتنفس برفتيه، ويعيش بقلبه المعنى  
بالمريض، المكتوي بنار البعد عن الأهل  
والوطن، ولاسيما في لحظات ما قبل  
الرحيل ، وهل من مرارة أقسى من أن  
يموت الإنسان غريباً ١٩، وهاهو الشاعر  
ينطق بلسان السياب ويتساءل بحزن  
وجيع:

الليل أقبل والأشباح ترعبني  
والذكريات سياط النار تلسعني  
حتى م أبقي ونار الهم تحرقني

أنا الغريب بلا أهل ولا وطن  
أنا الغريب بوجهي سدات الأبواب  
كل الدنا غريباً.

ومات السياب.. بصمت مات.. مات  
واستراح. وترك العذاب لمن بقي بعده..  
فكيف رأى الشاعر السبتي " جيكور  
بعد عام " من رحيل ابنها و شاعرها  
السياب ؟ وهذا هو عنوان القصيدة  
الثانية كيف كان صدى الذكرى الأولى  
للرحيل ؟

يقول السبتي:

ذكرتك يا رفيق الدرب والكلمة

ذكرتك والكويت تغوص في الظلمة

وصوت الريح صفارات إنذار

تشق الليل من دار إلى دار

وهز جوانحي شوق إلى لقاءك

ولا يوماً رأينا  
لأننا قد عشقناه

تمنينا.. تمنينا.. لو أننا عرفناه.

ويهدي قصيدة " مدينة ناسها بشر  
" إلى ( أحمد العدواني، الشاعر الذي  
يفهم ما يقول )، كما يهدي قصيدة  
ليلة رمادية " إلى صديقه الشاعر  
راشد أدريس ":

الليلة يا راشد صعبة

الليلة تغلق في وجهي الأبواب

وأعود لأضرب في الغربة

بعد وداعي للأحباب

سأعيش زمناً من دون عتاب

وبدون بغام يتسرب في أذني

فيخض عروقي.. يرعش لي بدني

سأعيش حياة الأغراب

أما القصائد التي كتبها السبتي  
لصديقه " بدر شاكر السياب " فلها  
طعم آخر، إنها قصائد منقوشة في  
جدار القلب، مبلوثة في ثنايا الروح.

ونصيب السياب في هذا الديوان  
قصيدتان لافتتان للنظر: الأولى  
" قبل الرحيل " كتبها السبتي بتاريخ  
9/11/1964، أي قبل وفاة الرجل  
بحوالي شهر ونصف، وأشار إلى أنها  
" كتبت في حالة نفسية خاصة "، و  
أية حالة أخص وأجل من موت السياب  
يوماً إثر يوم، و ساعة تلو ساعة أمام  
ناظريه ١٩

لقد وقع السياب بين فكي الموت،  
الذي خيم بظلاله الثقيلة فوق  
الروح والجسد الواهن النحيل ، وما  
عاد يجدي لا طب ولا رقية ولا دواء

متى يا صاحبي ألقاك ؟

متى وفؤادي المفضوع مما شفه قد ذاب

متى ودروينا لما تزل مسدودة الأبواب ؟

وإذا كان هذا حال السبتي في علاقته بأصدقائه المخلصين الذين أحبهم و أحبوه، فكيف تكون حاله مع وطنه الكويت ؟ وهل يستطيع البعد عنه، والعيش خارج حدوده وأسواره ؟

إن قصيدة ” في سدوم ” تلخص عشق السبتي الواسع للكويت، وطنه الذي يحمله ضوءاً في العينين، و نبضا في القلب، و سطرًا متوهجا في قصيدة عصماء .

لقد غاب الشاعر شهراً عن وطنه، فبدا الغياب وكأنه دهر، بكى فيه الشاعر بحرقة و أسى، و حين سمع صوت المذياع يهتف

” هنا الكويت ” ارتج الدم في عروقه، و فجر براكين الشوق والحنين:

لأخني أحب أن عيش في النهار  
بلأرضي التي ترابها ذهب  
وناسها عرب

وبحرها يرش في دروبها محار

ويا كويت يا كويت يا كويت

بالأمس قد سمعت صوتك الحبيب

يهزني، هنا الكويت

فأي سحر رُج في عروقي الدماء

وفجر الحنين للقاء

كانه هزيم.

خاتمة:

هذه بعض من ملامح تجربة الشاعر علي السبتي ، تلك القائمة بالياسقة

في المشهد الشعري الكويتي والعربي : السبتي الذي استعار من النخلة عطاءها، ومن السنديانة صلابتها، ومن الياسمين سحرها وأريجها، يزين اليوم عالمنا الشعري بحضوره البهي والجليل، ويستحق منا كل الحفاوة والتكريم الذي يليق بعطاءه الأدبي على مدى نصف قرن من الزمان.

تعريف:

ولد الشاعر علي السبتي في الكويت عام / 1936 م .

حصل على شهادة الرابع المتوسط من مدرسة المباركية .

رئيس مجلة ( اليقظة ) الكويتية لفترة طويلة .

عضو رابطة الأدباء في الكويت .

دواوينه الشعرية: صدر له:

1. ديوان ( بيت من نجوم الصيف )، الطبعة الأولى / دار الطليعة للطباعة والنشر في بيروت عام / 1969 .

والطبعة الثانية / شركة الربيعان للنشر والتوزيع، في الكويت عام / 1974 .

2. ديوان ( أشعار في الهواء الطلق ) طبع في مطابع دار السياسة / الكويت عام / 1980 م .

3 . ديوان ( وعادت الأشعار ) طبع في مطابع دار السياسة عام 1997 م .

\* مراجع الدراسة

1 . ديوان: بيت من نجوم الصيف. علي السبتي.

2 . أدباء وأدبيات الكويت / أعضاء الرابطة، تأليف:

ليلى محمد صالح

# قراءات

## عالم الوقائع

وضوء أرواحنا المنسكبة على المرايا

منى الشافعي في مجموعتها (البدء..مرتين)...

اكتشاف نكهة السرد

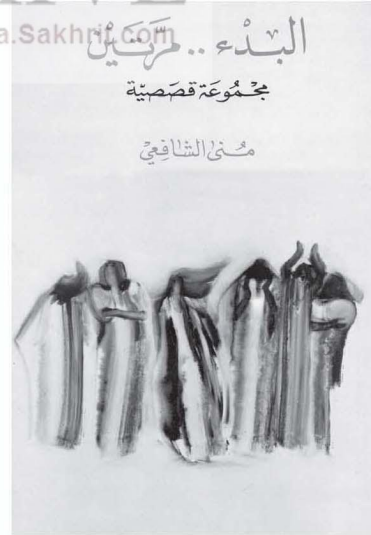
بقلم: نعيم عبد مهلهل  
(سوريا)

((خدرتها كلمات الشوق التي  
تناثرت حولها.. عطرتها أفاضت العشق  
التي تمايلت على أنغام صوته الرقيق..  
خرجت من خدرها مسرعة باسمه..  
تشتم رائحة عطره.. تساءلت برقة  
الأنثى الذي يبهره فيؤله: أعجبتك  
درجة اللون !!))

قصة (بلا..لون)/صفحة 168

تلهمنا القصة خيال حكايات نسجت  
لتروى ولتمتعنا أو تكون درساً من دروس  
الحياة من خلال التمتع بنسيج الروي  
ومخيلته التي تمنحنا الحوارات والمشاهد  
وما يجري لشريحة أو حدث ما.

والقصة فن من فنون الكتابة تغوي





المعبر، مجموعتها القصصية (البدء.. مرتين) الصادرة عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع/الكويت/الطبعة الأولى 1994.

ست وعشرون قصة تتوزع فيها مشاهد الحياة وبواطن التفكير على طبقات متلونة ومتعددة في انتمائها وثقافتها وأحاسيسها. وتكون فيها القاصة خيط المحور الذي يشد كل تلك المشاهد والحكايات بهاجس روحي توحيده الطبيعة الإبداعية للقاصة وتخصصها وتميزها في هذا الشكل من السرد، نرى أضواء عوالم لا تحصى تتشكل بذات تلق، وتثبت، وتتفحص لشخص وأمكنة وهواجس ترى فيها الشكل الروحاني للتصرف والتطبع واضحاً، لتعرف مقدار ما تخور القاصة في أعماق شخصها ليكون البدء مرة ومرتين وثلاثة.

المهم إنها تصل في النهاية إلى شكل متكامل من حكاية نفهم منها وما تريد القاصة وما نريد نحن. حيث المعالجة الوجدانية التي صبغت جسد النصوص بهاجس موحد ينم تحت أجفان العشق والذكريات ومودة التعارف العابر الذي تحولت النظرات والأحاسيس إلى إعجاب متبادل.

### تراث أدبي

قصص المجموعة هي رصد جميل لعاطفة واحدة تتنوع في هواجسها. إنها عكس ما كانت ترىنا إياه منى

قصص المجموعة هي رصد جميل لعاطفة واحدة تتنوع في هواجسها. إنها عكس ما كانت ترىنا إياه منى الشافعي في تراثها الأدبي الوفير حيث امتازت بها المقروءة من قبلنا في مناسبات قديمة بجدية الطرح والواقعية الاجتماعية الصرفة التي تنكئ على التراث المحلي ((البيت، الوالدة، شجرة السدر، وافق البحر المتدلي بزفة الطفولة على أيام وطنها السالفة)).

حدس القلم ليمضي في سبر أغوار قضية ما وبمستويات متباينة من الحبكة والبناء.

وهي كما الشعر تعددت مذاهبها، غير أن الواقعية تبقى هي الأم الحقيقي للسرد ومنها نذهب إلى الخيال والأسطورة والأقنعة والسريالية وكل ما يعتقد القاص أنه الجديد في رؤاه وأطروحاته الإبداعية.

وربما قارئ قصص الأدبية الكويتية منى الشافعي يكتشف طعم ذلك الروي الذي نتخيله من واقعية السرد، عندما تصبح الحياة مسرحاً لهذا القص، وهي تضيف إليه الكثير من إشراقات الروح الباحثة عن المعنى والهدف بإنسانيته وواقعيته وإدراكه لما يجري في هذا العالم.

وضمن هذا السياق نضع تحت ضوء رؤيتنا إلى عالمها القصصي

تحاول القاصة في (رغبة) أن تحدث توازنات بين الباطن والمحيط من خلال هواجس صاحبة النص وهي تستجمع في مخيلتها تصورات ما كان وسيكون وعلاقتها بالذين يعيشون معها في البيت الذي تعود إليه الآن وهي محملة بظنون ونكسات وعودة حزينة.

عام 1994 .

هذه القصة كتبت بهاجس الاستذكار والعودة إلى المكان الأول حين تشدنا الأمكنة.

إذن القصة هي قصة الزمان والمكان الذي يشد عاطفته إلى هاجس الحنين وتقلبات الدهر، لأجل هذا تسكنه الرغبة وتصارعه هواجس المكان وشخصه ليصل إلى ذروة التأمل لمن بقي ليحكي معهم حكاية ماجرى وسيجري.

مستويات الوعي لهذا النص  
تنشأ من خلال ذاكرة امرأة...

تحاول القاصة أن تستجمع الذكريات في مكان تكون العودة إليه مقترنة بتغير في الحالة الاجتماعية وما يصاحبها من تغيرات في الحالة النفسية والعاطفية لواحدة تعود إلى مكان الحلم الأول بعد تجربة تكون فيها الخيبة والفشل هي من رافقها طوال تلك الرحلة المريرة.

تحاول القاصة في (رغبة) أن تحدث

الشافعي في تراثها الأدبي الوفير حيث امتازت رؤاها المقروءة من قبلنا في مناسبات قديمة بجدية الطرح والواقعية الاجتماعية الصرفة التي تنكئ على التراث المحلي ((البيت، الوالدة، شجرة السدر، وأفق البحر المتدلي بزرقه الطفولة على أيام وطنها السالفة)).

هنا في هذه المجموعة تكتب الشافعي هاجساً جديداً ترصد فيه تلك المودة التي تصنعها المشاعر الحقيقية (الحب).. تصوغه بصور وملامح شتى، وتحيله إلى تنوع سردي لا ملل فيه ولا تكرار، رغم أن الهاجس واحد ولكن بيئاتها ومرجعاته تختلف، وفي ذلك يكمن جمال صنعة وحبكة الكتابة القصصية.

فمن مشاهد الاستذكار في عودة المرأة المطلقة إلى بيتها، إلى لحظة التعارف في منشط مجتمعي، إلى مداعبات اللون، وأشجان المراهقة والنظرة الأولى، وصور هي في المحصلة مصنوعة من محطات الحياة تكتب منى الشافعي نصوصاً بذكاء الواعي لما يدور أمامه وتحسه وتسمعه لتعيد مقولة (تشيكوف):

((البراعة عندما نكتب المختصر لحزن الروح وابتسامتها في تركيز وإيجاز))

قصة (رغبة) مفتتحة المجموعة فازت هذه القصة بالمركز الأول في المسابقة الثقافية التي أقامتها جامعة الكويت



هذا الضوء المحمل بحزمة هائلة من الموسيقى أمانا مكثفا ومدهشنا بوجودانيته الطبيعية التي تصنع من تلك الكائنات الجميلة متقنة لما يصيبننا من حزن وملل وخسارة، لهذا نتعمد القاصة في جعل هذه الشخصيات المركزة من صور التلّوع تناهة لصناعة النص المتخيل من خلال علاقة كائن بشئري بفراشة الحديقة التي تبدأ بذلك التصوير الحافل بالحاجة والرغبة والوصف والتي نعتقد فيه المرأة إن هذا الكائن الصغير يئنّازكها نفس الحواس والمشاعر والحالة النفسية.

توازنات بين الباطن والمحيط من خلال هواجس صاحبة النص وهي تستجمع في مخيلتها تصورات ماكان وسيكون وعلاقتها بالذين يعيشون معها في البيت الذي تعود إليه الآن وهي محملة بظنون ونكسات وعودة حزينة.

إنها عودة إلى الواقع بعد تجربة عابرة تريد فيها الكاتبة أن ترينا واقعاً حياتياً معاشاً ولكنها كتبت بحرفية عالية وإبداع قصصي جعل التأويل في الأمر خاضع لعدة تصورات. ومنها ما هو يقع ضمن دائرة فقدان البيت (الوطن) ثم العودة إليه وقراءة المتغيرات السيكلوجية والاجتماعية لسكانه وهذا ما انعكس أيضاً على بيئة المدينة ومناخها:

((تحديق في فضاء المدينة.. يلفحك هواؤها البارد فتنتعشين وكأنك ترين المدينة لأول مرة وتسيرين.. تحنين الخطى ولا تصلين.. يا لها من مترامية واسعة.. فهل كبرت مدينتك (١٩)) القصة (ص 12)..

إن سيكلوجية هذه القصة التي ميزها وجعها الإنساني ترتبط بالحدث الكبير الذي هز حياة المجتمع الكويتي، لهذا فإن مقدار شحنة الحب والحنين للبيت والمكان والمدينة ترتبط برؤى الأحلام والتخيلات للذي كان موجوداً وعاد مرة أخرى ولكن بصورة جديدة.

الرغبة تعين الكامن فينا والذي تحقق بعد مشقة وتجربة عاصفة. لهذا كان النص في ثوبه الداخلي هو نص لكشف المتغير وتأثيره علينا. وربما تتلبس القاصة شكل امرأة أخرى لترينا هواجسها الحقيقية في قصة استحققت جائزتها:

((أبحث عن فتاة جميلة رقيقة كانت تسكن هنا خلف هذا الباب الخشبي الكبير وذات ليلة صيف مرعبة هاجمتها النسور السوداء وخرجت باردة كالثلج صفراء كاللوت.. أنشئ من شمع يحتضن ذلها وانكسارها كهل وببيده عود ثقاب.. ذلك الشيخ الطاعن بينكم الآن والذي لم يكن هو منذ زمن قد قدم عود الثقاب مطمئناً إلى زوجي..)) القصة (صفحة 13).

وقائع الحياة

تبحث قصة (حالة خاصة) ص/25،



تمتد الحكاية بشكلها العذب من خلال التخيل المتبادل واسترجاع أزمته مشتركة ولكنها عابرة، غير أن لحظة التقاء المصيرين تقف عند هاجس اجتماعي صعب هو إنهما مطلقان دون أن يذكر أي لصاحبه ذلك.

تبدأ القاصة بالغور في الشعور الأنثوي وتحليل نفسيته وتداعياتها بذكاء ورؤية جميلة من خلال إسقاطات لحظة الغرام الجديد والرجل يبادلها ذلك غير ما هم عليه من وضع خاص كمطلقين يصنع لحظة الخوف والحذر غير أن القاصة في قدرتها على وضع الحلول تتجاوز الأمر إلى فعل حياتي يتجدد معه الأمل لتبدأ لحظة خاصة جديدة :

((توقفت السيارة أمام الباب الخشبي الكبير.. ترجلت.. دلفت مسرعة متلهفة..

الباب الخشبي الكبير لم يسعهما معاً.. اصطدما.. التصقاً.. شهقا بنفس واحد : أهذا أنت ؟ وشهقت : أهذا أنت ؟

هذه القصة تحتوي على ملابس التفكير بالإرث الصعب الذي يحمله البعض جراء تجربة سابقة، نجحت القاصة الشافعي في رسم المعالم الحقيقية لتجربة إنسانية من نوع خاص، وعالجتها بشيء من الدراما الذكية والجميلة فيما كانت المشاعر الشعرية للشخصيتين تطفو بفضل تلك الجمل التي حملت هذا الكم

والفائز في المسابقة الثقافية التي أقامتها جامعة الكويت حول القضايا الاجتماعية عام 1993 في وقائع الحياة بمفارقاتها التي لا تنتهي في غمرة التبادل والاختلاط المجتمعي في شتى صوره وحالاته، ولكن القاصة هنا تعتنى بحكاية من نوع خاص لهاجسين خرجا بأزمة متفاوتة من تجربة الزواج بطلاق احتفظ كل لنفسه بأسبابه بعدما ولد فيها نازع الحب من خلال لحظة تعارف.

تنجح القاصة كثيراً في تهيئة أمكنة التعارف وتجعلها أكثر قرباً للواقع الحياتي في خضم الاختلاط بين الرجل والمرأة في أوجه حياتية شتى ((العمل، المنظمة الاجتماعية، أمكنة الراحة المسائية مثل المقهى أو الكازينو)).

لهذا يأتي وصف القاصة لمكان اللقاء حذراً ودقيقاً في مشهد سينمائي كانت أجواؤه المتخيلة تقترب من واقع اللحظة (الصدفة):

((طاولة طعام كبيرة تتصدر القاعة الضخمة.. أطباق شهية رصت بأناقة ورونق.. تحرك الجميع.. امتدت الأيدي المختلفة تنتقي.. ثم ينتشر الجميع في ذلك المكان.. كل مجموعة صغيرة تحلقت حول بعضها يشدها نقاش مشترك.. وكانت صدفة..))  
القصة صفحة 25

هكذا تبدأ الحكاية بجمع الخطوط الأولى للحظة التعارف.

الكبير من رومانسية تخيل كل صاحب لصاحبه.

القصة الثالثة التي سكنت في الصفحة 41 من المجموعة والموسومة (أسطورة) وهي مهداة إلى الشاعرة الكويتية (سعدية مفرح).. تحمل في طياتها مسألة في غاية الأهمية والخطورة، مسألة أن ينتمي الإنسان إلى وطن وتراب يحس أنه ترابه..

ربما تجربة (سعدية مفرح) مع المواطنة جعلت من أسطورة النص جداراً تلتجئ إليه القاصة في محاولة لدفع بطلتها قصتها لاتخاذ قراراً يسند عاطفتها إلى جوهر ماتملك عندما يكون الحبيب هو من هذا التراب. وأن العاطفة التي تشدنا إليه هي عاطفة الحب الصافي والذي يجعلنا نحس بأنوثتنا وطفولتنا وعالمنا الذي نتخيل الانتماء إليه جنة.

تشتغل القصة (أسطورة) على أربع مستويات (العاشقة، الصديقة، الأم، هو)..

تريانا منى الشافعي في هذا النص مقدار تحسسها لهاجس الصديق في ظل محنة الانتماء، وهي تشتغل في بناء النص تلجأ مجبرة إلى قناع العاطفة لتلبسه على وجوه أبطال النص كي تعبر من خلاله ويذات الحرفية والرومانس المتشكل بتلون جميل عن أفكار وهواجس وظاهرة اجتماعية يكون حلها في فهم متى تعلق المرء بتراب الولادة والانتماء

ليصير العشق هو العلاج الوحيد لهذا التشكل. فبين الصديقة والأم والحبيب تتوزع هموم الأنثى وتغدو هواجسها خاضعة لقرار يتلون بتلون الأفكار التي تأتي من هنا وهناك.. لكن الخيار الوحيد لذلك القلق هو أن تكون له.. لأبن هذه الأرض.. ولكن كيف.. مادام هذا العشق واقع تحت تصور المستحيل (الأسطورة) ورغم ذلك تصنع القاصة حلولاً مفتوحة لهذه المعضلة وتضع الأمل كأول حلول هذا الهاجس:

((أمي تقول : تزوجيه.. حتى تحسلي على.. وصديقتي تقول : غريبة أن يحب هذا الإنسان.. وأنا الوحيدة التي تبتسم في عالم الرفض)). قصة (أسطورة ص 42).

قصة (أسطورة) هي قصة عشق من طراز خاص، كتبت بعناية ودراية وكانت اللعبة القصصية فيها تنم عن أداة واعية بتركييب وجود أنوثتها تحلم جيداً لكن انتماءها قلق فصار ارتهانها بمن تحب يدخل في إشكاليات هذا الوعي لتلتجئ إلى القريب أولاً : الأم والصديقة.

تحاول منى الشافعي أن تمارس صيرورة البناء في الوحدة الروحية للنص، لهذا تذهب إلى عالمها القريب وتأخذ من محيطه نماذج تتأثر فيها لتعطينا شهادة ذات أبعاد متعددة لشخصيات الواقع لكنها في هذه المجموعة تعتمد على ذاكرة الحب كواحدة من أقدم الإرهاصات البشرية

التي تعد مخلصاً من الكثير من المشاعر المؤثرة كالحزن والخسارة والنأي عن الوطن.

في قصة (قطتان) ص 47 : تتوارد خواطر نفس قلقة أخرى. وكأن قصص هذه المجموعة تحدث عن هاجس أبدي تمثل في رؤى الصراع الأول بين ولدي آدم "ع" حتى حين يشمل الأمر مشاعرنا فثمة صفتان علينا أن نختار منهما واحدة لكي نمضي بعيداً.

### زاوية أمان

تفتش منى الشافعي في قصص هذه المجموعة عن لحظة مفقودة، تبحث عند شخصها عن زاوية أمان، تحاول أن تغور بعيداً في وصف الأمكنة والذات الإنسانية وكأن هذه المجموعة في كل قصصها هي الحياة في ثوبي رجل وامرأة.

وربما هي تصيب كبد الحقيقة من خلال تصويبهما السهم إلى تلك المعضلة التي شدت الإنسان من خاصرته منذ بدء الخليقة.. (هاجس العاطفة).

في قصة (قطتان) يتحول الكائن الذي لا يشعر بثبات حياته مع امرأة واحدة إلى كائن خيالي يفترض الأشياء والمودة من خلال ضياع المكان والشارع والأنثى الحلم، ومابين قطتين بمخالب مختلفة يتخيل هذا المرء حياته بكل عصبية الموقف وأمنية ذاته، قلقه وهو يحصل على شيء من تلك الرغبة من خلال جلسة في مقهى..

المرأة التي يتمناها ويريدها :

((يلمحها وقد أقبلت نحوه تثيرها رائحة الشواء والبخار المتصاعد من أرغفة خبز التنور اللذيذة.. تستعطفه بنظراتها الأنثوية المراوغة بغنج ودلال.. تثير النظرات المتوسلة والحركات الرشيقة عواطف الرجل.. يعيد اللقمة إلى الصحن.. تتمرغ تحت قدميه.. يلتفت يتأمل تلك الأنثى المستعطفة الضعيفة المنتفخة.. تتحرك نحوها كل عواطفه وأحاسيسه)) القصة ص/48.

هذا التشكل الإنساني في لحظة الاختيار الذي نتمناه كبديل عن حالة ما.. تستخدمه الشافعي في قصص هذه المجموعة بأنماط سلوكية وحياتية شتى وكأنها تقرأ المجتمع من عدة وجوه وهي تغرق في رؤى القلم من أجل البحث والتقاط صور شتى لحياة يكون الحب هو عصبها الوحيد.

الحب متغيراته السلوكية والقدرية والواقعية وقصة (قطتان) التي تمثل خليط من مزاجات الحلم والواقع تحدث في سلوكيتها عن حلم مرتبك ومشوش وصعب.

فالرجل هنا يقع تحت تأثير المتخيل والتمني وهو يجد ما يتصوره خلاصاً يتلاشى في زحمة عنف اللحظة والمخالب التي تدمي بأظافر القدر فيكون التزاوج بين مخالب القطعة وأظافر المرأة الجارحة هو التزاوج بين امرأتين، واحدة للحقيقة وأخرى للمتمناة.



وصفاءها تفضيح القصد، فيرينا المعنى شكلا رائقا من حميمة العلاقة الإنسانية التي تسوقها القاصة في نص مليء بشاعرية الجملة ورهافتها، فيما تختفي الموسيقى الروحية وراء الكثير من العبارات والصور حتى تتخيل أن اللحظة الحاسمة مجسدة بالصورة الواضحة والمجسمة للبدء المكرر في لقاء روحين استجمعت فيهما القاصة أنوثة ذكية وفائرة بعد أن أعادت للقارئ مرجعية هذه العلاقة وطقوسها وبيئتها :

((ما تزالين تتفحصين قسمت وجهها الذي ما زال جميلا وصفحة خدها الوردي الذي يواجهك وكأنك تسمعين دقات قلبها الصافية وتقرئين هواجسها التي احتشدت في صدرها.. "كم هي رائعة أيام الدراسة" ))  
القصة (صفحة 67)..

يذهب النص بحميمته الرائقة إلى تخيل لحظة ننتظرها نحن وكاتبة القصة، بعد أن نتخيل حجم مشاهد المعاش بين هاتين الروحين..

تسيطر القاصة على مشاعر بطلة القصة وتغرقها قصداً في عاطفة الذكرى لتصل معها إلى الذروة الشعرية والحسية التي تقول :

((وتضمك إلى صدرها، وتختلط دموعكما، وتختنقن بعبراتك، وتشهقن بغصة، بالكاد ترددين : سأوشوش القمر حتى تعودين)).  
القصة (ص/68).

تضع الشافعي المكان مثل كل قصصها دالة لمناخ حكاية مشوشة وصعبة التركيب في صورها وأحاسيسها ولكنها مثل كل مرة ومثل طبيب نفساني تقف عند صورة النهاية التي يمكن أن نتوقعها حين نعيد قراءة القصة لأكثر من مرة :

((يعتدل.. يتناول كأس الماء.. أصابع يده اليمنى تبقعها الدماء التي ما تزال حارة.. والتي ما تزال تؤلمه ))  
يعيد الكأس ويعيد رأسه إلى الوسادة.. ويعود إلى الشارع الطويل.. إلى عتمة الروح.. مردداً.. قطتان (( ))

في قصتها التي حملت عنوان المجموعة (البدء.. مرتين)، يصادفنا عشق جديد للأمس الذي يأتينا اليوم محملاً بذات العطر القديم للحظة وله نشد فيه حبال الزمن كي لا تشيخ الذاكرة كما الجسد.

يحمل النص في بنائه المستعاد قصة امرأة تعود إليها لحظة المودة المفقودة مع من كانت تشعر معها بسعادة مضافة (سعادة)، الطفولة، المراهقة، المشاركة في الحلم، اللحظة الهانئة، كل شيء.. يطلق النص مساحته في انثيالات انتظار تلك اللحظة.. لحظة اللقاء .

تجمع القاصة ذلك البدء الجميل لعودة ثانية بعد أن حكمت عليه ظروف الحياة أن يكون بعيداً..

يخضع النص لتأويل العشق بشيء من المحرم، إلا أن براءة الجملة

هذه الشحنات المركزة من صور الشعر شاهدة لصناعة النص المتخيل من خلال علاقة كائن بشري بفراشة الحديقة التي تبدأ بذلك التصوير الحافل بالحاجة والرغبة والوصف والتي تعتقد فيه المرأة إن هذا الكائن الصغير يشاركها نفس الحواس والمشاعر والحالة النفسية:

((فوق حوض النافورة راحت تواصل طيرانها المنخفض وكأنها تجر جناحها جراً.. ثم تتجه إلى شجرة نخيل تختفي بين سعفها الممتد الطويل.. بالكاد تراها منحنية على زهرة أو وردة.. تشعر بها ثقيلة الحركة.. حزينة تائهة.. تتخبط في ذلك المحيط الضيق.. نادراً ما تلاحظ زهرة ياسمين وقد قفزت لها مبتسمة أو انحنى لها مودعة)). القصيدة ص/73

إن روح هذه القصة محملة بوجدان صاف يتأمل هدوء الآخر ويحاول أن يؤثر فيه. لكن التأثير يصبح متبادلاً حين تشعر المرأة التي تعاني من هاجس ما إن حياتها ارتهنت بتصرفات هذا الكائن الذي يرفرف بجناحية في طيران وحركة تعبر عن حالة ما تعيشها هي في يومها العادي، فتشدد يومها بيوم الفراشة وطقوسها فيكون التأثير واضحاً عبر لحظة الترقب وانتظار مجيء هذا الكائن الملون.

تعبر القصة في معناها عن حاجتنا لأشياء في هذا العالم، نتعلم منها دروس تخطي محنتنا.

وهكذا تتوج في النهاية اللحظة، بهوس من مشاعر توصفها القاصة، كما سيناريو فيلم عاطفته مرهونة بما كان موجوداً وفقدناه ثم يأتي إلينا بمركب قدرتي جديد :

((ويدب الحنين في صدرك ومضة حائية، وتتوقد في قلبك جذوة الاشتياق، ويهتف الشوق القديم، شوق السنين الراحلات يرسم في الهواء صورة الأمس البعيد)).

القصيدة (ص/69).

في قصة (أجنحة من ربح) ص/73. تكتب القاصة قصيدة شعرية بفتنة الحكاية التي تصنع من عزلة الإنسان ووحدته امتداداً للعالم الطبيعية والحرية والأمل المتمثل بحياة (فراشة).

ودائماً تجد الشافعي في المرأة حكايتها الوجودية التي تتعدد في صورتها وحاجاتها.

تأتي هذه القصة فيما عداها من قصص مجموعة (البدء.. مرتين) محملة بضوء المتخيل في شكل الكائن الرقيق الذي يشعنا بحياة غير حياتنا ويكون سبباً في الكثير من متغيراتها.

### المحيط الضيق

هذا الضوء المحمل بحزمة هائلة من الموسيقى أرانا نصاً مكثفاً ومدهشاً بوجدانيته الطبيعية التي تصنع من تلك الكائنات الجميلة منقذة لما يصيبنا من حزن وملل وخسارة.

لهذا تتعمد القاصة في جعل

من خلال تفشي بعض تلك المخاطر  
في جسد الجيل الجديد تأتي قصة  
(القرار) ص/95.

تمتلئ القصة بشعرية الهاجس  
الذي يسكن جسد المرأة عندما تشعر  
إنها أصبحت عاشقة. ينساب البوح  
الروحي وتخيل لحظة اللقاء بمن  
تهوى ومن ثم تأتي لحظات القلق  
ومعها قرارات حاسمة بأن يقف هذا  
العشق عند حدوده المعقولة وينتهي.  
غير أن الباطن الأنثوي أقوى من  
قرارات العقل، لهذا تعيش بظلة القصة  
لحظات الخيار والتبدل بين (أريده) أو  
(لا أريده).

تصف القصة تلك المشاعر  
بمشهدية تصويرية مؤثرة تسري  
فيها لذة القراءة ومتعة التخيل حد  
الذي تصل فيها القصة إلى نضوجها  
الدرامي في اكتشاف العاشقة إن من  
تود أن تعاطي المخدرات.

هنا يتصاعد نفس القصة وتبدأ  
ديالوجات الصراع والمعالجة والقرار.

هو يعترف بذنبه لضعف يتمالك  
روحه ويذهب إلى تعاظم هذا المحرم،  
المضروهي تريد أن تنهي دراما تتعلق  
فيه، لكنها تغط في مشاعر أخرى من  
الحب.

في طريق العودة يكشف لها رغبته  
الجارفة فيها وإنها ربما تكون منقذه،  
لكنها تصر على أن الخطايا بهذا  
الشكل ينبغي أن تأتي بنهاية محسوبة  
هي أن تغادره كما فكرت قبل لحظة

ولأن النص كتب بشعرية عالية  
الجودة ظهرت صوره بإمكانونها الذاتية  
والطبيعي مناسبة بمشاعر صادقة  
ومؤثرة لهذا يمكن أن يقال عن هذا  
النص أنه تعامل بوصفية عالية مع  
مشاعر المرأة كي تجد حياتها فكانت  
الفراشة خير اختيار من قبل القاصة  
لتخليص المرأة من محنتها عندما  
تكتشف إن فراشتها الرائعة رقيقاً.

عندها تصل القاصة معنا إلى  
معنى أزلي للحياة.. هي إن الحياة لا  
تعاش منفردة :

((ومن بعيد لاحت لعيني فراشتي  
ترقص الفرح على أوتار زرياب.. تدور  
على نفسها عشقاً وحباً.. وخلفها  
فراشة أخرى أكثر من رائعة تحاكي  
فراشتي جمالاً وفرحة.. ترفرف  
بجناحيها وتدور في محورها.. تقرب  
وتبعد عنها بدلال وخفة.. توهمت  
للحظة إنني أحلم.. فركت عيني  
براحة يدي.. تطلعت.. شدني ما أرى..  
ضوء من الحب يأتيني يشق زحمة  
الوحدة.)). القصة/ص76.

تحمل هذه المجموعة نصوصاً  
لرؤى مختلفة لكن الحب والعشق  
المتبادل يسري كدم حار في أوردة كل  
النصوص.

إنها مجموعة (للحب) فقط!  
الحب الذي تصنعه أزمنة التعايش  
والصدفة وتناقضات المجتمع وصوره  
المختلفة حتى الخطيرة، وأنموذج  
هذا التناقض والذي ترصده القاصة



الالتقاء به في المطعم.

النهاية في قصة (القرار)

تحسبها القاصة إلى صالح المجتمع وهو ينتصر على الآفات الضارة. وهذا يعني انتصار الحب على المخدرات، وأن العشق يمكن أن يصير بهاجسه الإنسانى الدواء الشافي لمثل تلك الأمراض الخطيرة.

في قصة القرار مشهدية عشق تناسب في صور التخيل والعاطفة التي تشد الأنثى لما تريده. تظهر المرأة قوية بفضل ماتتلك من الرغبة. يظهر الرجل ضعيفاً بسبب إدمانه على الدخان الخطير.

في لحظة حاسمة تقرر هي أن تقتنن به اعتقاداً منها إن محبتها وشحنها لأجله سيكون خلاصاً له من هذا الموت البطيء. هو يقتنع بأن القرار المفاجئ والحاسم هو الدواء الشافي فيرمي السيجارة ويهضي معها بعيداً:

((لم يتمالك نفسه.. أدهشه القرار.. ذهل.. نسى أنه يقود السيارة.. ترك المقود للحظة.. حتى صرخت به : انتبه يا عزيزي.. إنني مازلت عروس اللحظة.. لا أريد أن أموت..

نظر إليها.. نظرات حب واعتزاز.. يده مثبتة بكل ثقة على المقود.. وسيجارتته باليد الأخرى.. يا حبيبتي.. وهذا أول الغيث..

أطفأ السيجارة.. رماها من

النافذة.. تلاشى الدخان.. احتواها الطريق..)) القصة (ص 105)....

في قصة المطاف ص/109. تلجأ القاصة إلى حدث جديد ليس فيه امرأة ورجل. بل فيه امرأة وشيخوخة وضياح يذهب فيها إلى نهاية عمر من حياة مربية سكنت في أحشاء البيت وأجياله وفجأة تهبط الشيخوخة ويكون التفكير بالاستغناء عنها في اجتماع عائلي أثناء دقائقه تستعيد المرأة الشغالة كل تلك الأيام وتبحث عن مصير جديد لا تعرفه.

تقرأ منى الشافعي شخصية قصة المطاف قراءة وجدانية تحقق فيها رؤيا الداخل الذي يصيب بعض الناس لقدرية تجبرهم على أن يكونوا خدماً للآخرين حين تنقطع عندهم حبال الصلة الأسرية والنسب فيكون بيت المخوم هو كل حياتهم بما يشبه علاقة الرقيق.

ترصد القاصة هذه الظاهرة التي تكاد تكون شائعة في مجتمعها وتسلط عليها الضوء بتفاصيلها الإنسانية الدقيقة وبصياغة درامية لا تخلو من شاعرية السرد ورهافة الجملة الحزينة وهي تطرق المسامع بلحنها الدامع لتحدثنا عن خواطر امرأة يجتمع حول مصيرها الجميع بعد أن داهمها العمر ولم تعد ذات فائدة.

في شريط سينمائي تستعيد الخادمة أزمنا البيت وتحاول أن تحصل على تكريم يليق بها فتاج هذا

العمر من الكد وتربية أجيال المنزل :

((كنت تحبينهم جميعاً..الأولاد.. البنات.. سهرت على راحة الجميع.. كبروا بين أحضانك.. ترعرعوا.. نشأوا.. تزوجوا وأنجبوا أحفاداً صغاراً)).

القصة ص 109

### كبرياء السيدة

هذا العمر تخطه الخادمة بلحظات في شريط الذكريات وأهل البيت يتداولون في مصيرها، وعلى الرغم من الخيارات المطروحة ومنها أن ترمى في دار العجزة إلا أن كبرياء السيدة رفض كل تلك الأطروحات واتخذت قرارها بالرحيل بعيداً بعد أن تلملم أغراضها .

قصة المطاف هي دراما لشريحة اجتماعية صنعها التفاوت الاجتماعي. ولنقل إنها صنعة الفقر والغنى وهي بعض نتاج الصراع بينهما .

والقصة ترينا في صورة الأسى انتصار الغنى على الفقر في لحظة رحيل الخادمة وثلمت حاجياتها، وفي جانب نرى إن القصة تتحدث عن انتصار إنسانية المرأة في عدم خضوعها لرغبات المصير التي تطرحها العائلة وفي ذلك انتصار الفقير على إرادة المالك الغني.

القصة بمستويات الرؤية التي فيها تعالج مسألة حياتية تخضع للتعدد الطبقي في المجتمعات الغنية ولكنها كتبت هنا بشاعرية الحكاية التي تصلح لتكون درساً لحياة الآخرين يقول لنا : إننا علينا أن نكرم من يحسنوا لنا بهذه

الطريقة ولا نتخلى عنهم أبداً .

((تحتشرج الكلمات في داخلك المجروح.. يشتد عليك الألم.. يتدفق دمك بغزارة أمام عينيك فتتطفر دموعك ساخنة مختلطة بحمرة دماغك.. تشعرين بأن صوتك يهرب منك ولكنك أيضاً تحاولين فتترددين : سألملم.. أشياءي..(((!!)) القصة ص/114 .

قصص هذه المجموعة تكرر واقعاً معاشاً للحظة اجتماعية متفاوتة، بل إنها كتبت بطريقة كان فيها البوح يصل إلى مستويات عالية الوصف والجرأة وكأنها هنا تشد في جانبها الحسي نوعاً من إيروتيكيا العلاقة بين الأنوثة والذكورة.

أعتقد أن منى الشافعي قد صنعت في كتابها الجميل هذا رؤياً واضحة للكثير من إشكاليات العلاقة بين اثنين وأغلبها بين الرجل والمرأة وفي عدة مواقع.

بدءاً من مكان العمل وانتهاءً إلى سرير الزوجية .

إنها في هذه المجموعة ((البداء.. مرتين)) تشير فينا سرداً شعرياً مرهفاً، وتحيلنا إلى العيش في أجواء من رومانسية الحدث الإنساني بسعاداته وحزنه. وقد سيطرت الكاتبة على توازنات النص ومشروطيته فكانت حكايتها تتراوح بين الواقعية والfantazie وكان الخلط بينهما يصنع للقارئ حكاية مصورة وتحثفي بمعالجات روحية واجتماعية وحضارية كثيرة.

حقاً إنها مجموعة قصصية تستحق القراءة.!!

## مقالات

# قضايا النوع الأدبي في الدراسات النقدية الحديثة

بقلم: د. عبد المالك أشهبون  
(المغرب)

لا بد من التأكيد على أن أسئلة النوع الأدبي، شكلت الأسئلة الجوهرية التي لا يمكن تجاهلها أو إقصاؤها في تاريخ الأدب بصفة عامة، وذلك لسبب بسيط، هو أنه لا يمكن تصور أي نص أدبي منفصل عن جملة العناصر البانية لصرحه المعماري، والتي تؤسس جوهرها كيتوفته النصية، وتسميه بهذا الميسم أو ذاك. وذلك من منطلق الإيمان بفكرة مأثورة في الدرس الأدبي مفادها: أن لكل نوع أدبي معايير القبلية، وقواعده المفترضة التي تميزه عن غيره، والتي تدفع الكاتب أن يختار هذا النوع الأدبي أو ذاك، ومعه يختار قاموسه اللغوي، وتقنياته التعبيرية، ومادته التي يفترض أنها تتوافق وتتلاءم وتتناسب مع طبيعة هذا النوع الأدبي المنتخب، ولا تتنافر معه.

كما أنه، وفي الآن عينه، لا مجال للحديث عن وجود نص خالص وخال من المقومات التي يشترك فيها مع غيره من النصوص، ولا للحديث، كذلك، عن درجة الصفر في أي نص أدبي مهما كان. فالنوع الأدبي، بصفة عامة، هو ميثاق ضمني للتواصل، يوجه اختيار القارئ ويبرمج عملية القراءة، ويضفي على النصوص «شرعية أدبية» ما في الحقل الثقافي العام، ويديرها ضمن سلسلة أدبية تضمن لها انتماءها إلى شجرة نسب ما في تاريخ الآداب.

فلكي يصبح النص الأدبي واقعة أدبية «حقيقية»، ويتأتى له أن يندرج في هذا الصنف الأدبي أو ذاك، لا بد له من أن يستحضر التقاليد والأعراف والقواعد التي توحى بانتمائه إلى هذا النوع الأدبي أو ذاك، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة،



يستشفها القارئ الفطن، ويستجليها من ثنايا سطور الكتابة.

بالعودة إلى النقد الغربي، قديمه وحديثه، سنجد أن أسئلة النوع الأدبي أشارت جدلاً كبيراً ولا تزال، حيث غدا هذا الموضوع أكثر تداولاً، سواء في نطاق دراسة أصول فنون القول الأدبي، أو في التطور الذي لحق تلك الفنون. إذ إن النقد الغربي، على العموم، لم يخلق معايير صارمة لتحديد ماهية النوع الأدبي. وإن كانت معايير المأساة قد تحددت منذ زمن أرسطو، فإن معايير الرواية (مثلاً) لم تحدد بعد بسبب تغير أشكالها، وانفتاحها على بنايات نصية متعددة، كما أن الأجناس الأدبية التقليدية الثلاثة: الغنائي والملحمي والمسرحي، تتميز حيناً بمعايير شكلية، كطريقة الأداء: إنشاد، قص، تمثيل، وحيناً آخر بمعايير تاريخية: «حيث يرى الرومانسيون. ومنهم فكتور هيغو (V. Hugo) في مقدمة مسرحيته «كرومويل» (Cromowell). أن الأجناس الأدبية تقابل ثلاثة أطوار من عمر البشرية: البدائي، والقديم، والحديث. يتفرع كل نوع من الأجناس الثلاثة الكبرى إلى أنواع: «المسرحي يتفرع إلى مأساة وملهاة ودراما، ويتفرع الملحمي إلى ملحمة ورواية وأقصوصة، وهكذا...» (1). أما الرواية فيمكن أن تضم أنواعاً صغرى تحتها، ومثال ذلك: رواية المغامرة، الرواية البطولية،

الرواية، البوليسية... فيما تشمل هذه الأخيرة: رواية اللغز البوليسي، والرواية ذات المفاجآت...

بناءً على هذه المعطيات، أصبح من الضروري إحاطة النص الأدبي بالمعرفة التاريخية التي تحيل على طبيعة هذا الفن الأدبي، وهي معرفة تحفر في تكوينه الجينالوجي لتستشرف أبعاده في صيرورة تكونه وتطوره وازدهاره.

وهذا ما سبق أن نبه إلى أهميته فردينان برونوتيير ((Brunetiere 1849). 1906) الذي يرى أن نظرية التطور التي اقترحها في دراسة تاريخ الأدب، لا ترمي إلى بحث الماضي الأدبي. مجرد بعثه. بقدر ما تستهدف توضيح تسلسلات العوامل، وردود فعلها في الكائن الأدبي طول رحلته عبر الزمان والمكان، آخذة ومعطية، متحركة وثابتة، خالقة في آخر الأمر نوعاً جديداً يجمع عناصره من بقايا نوع سابق، ليجسد علاقة جمالية جديدة تلائم طبيعة النظام الاجتماعي للعصر. وهكذا قاده تطبيق قوانين التطور في البيولوجيا على عالم الفنون إلى عقد نوع من المقارنات بينها، «فالمحمة مثلاً تشبه الكائن البيولوجي في أنها تنشأ وتتطور ثم تنقرض. وانقراضها لا يعني فناءها، وإنما يعني أن بعض عناصرها جعل أساساً لنوع آخر كالمسرحية مثلاً أو الرواية النثرية...» (2).

ومن منظورنا الشخصي، فإن

الاستثناس بنظرية برونتيير هاته، لا يلغي فكرة جوهرية مفادها: أن الأعمال الأدبية العظيمة تظل محتفظة بقيمتها الفنية حتى بعد انقضاء وضعها التاريخي الذي نشأت فيه، كاستجابة جمالية من الأديب لحاجات مجتمعه.

ولقد اختلف الباحثون في تحديد الضوابط الشكلية أو الدلالية الجامعة لمفهوم النوع بكل مشمولاته. فهل هو النوع أم النوع أم النمط؟

في البداية، هناك من يقترح تمييزاً بين الأنواع والأجناس الأدبية، وهو اقتراح لا يحمل الكثير من التعقيد في حد ذاته. إذ يدخل في مضمار الأنواع الأدبية التصويرية الكبرى حسب هذا التصور النقدي: الغنائية والملحمية والدرامية، وهي الأنواع التي ظلت، حتى وقت قريب، تشغل الباحثين في مجال نظرية الأدب. في حين تندرج في نطاق الأجناس الأدبية كل من: القصة القصيرة، الرواية، المسرحية، والقصيدة... الخ.

من هنا يؤكد البعض أن النوع الأدبي «مؤسسة»، كما هو شأن الكنيسة أو الجامعة أو النولة. وأنه بإمكان المرء أن «يعمل من خلال تلك المؤسسات القائمة، ويعبر عن نفسه بواسطتها، أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أو يشارك في السياسات أو الشعائر؛ كما أنه بإمكان

المرء أيضاً أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك» (3).

من هذا المنظور الخاص، سنجد أن «الأنواع» أو «الأجناس» هي بمثابة تنميّطات مفهومية نظرية لا توجد بالضرورة بشكل نقي، ويمكن بالتالي «نوع» واحد أن يستوعب بهذه الدرجة أو تلك، أساليب الأنواع الثلاثة مجتمعة. ومن هذا المنظور أيضاً، فإن النصية تقع في إطار «الأنواع» في حين أن «النص» يقع في إطار «الأجناس»، تمثل النصية، هنا، بالنسبة للنص ما تمثله الدرامية بالنسبة للمسرحية، وما تمثله السردية بالنسبة للأجناس الأدبية السردية المختلفة. وإذا كانت تلك الأنواع الكلاسيكية قد صنفت منذ أرسطو حسب المحاكاة، فإن النصية تقوم أساساً على التطويق بالمحاكاة، وتقويض تمثيل العالم أو مشابهته إيقونيا (4).

أما بخصوص مفهوم «النمط» (Type)، فهو أكثر وضوحاً من النوع، ذلك أن النص الأدبي يتحدد نمطه من خلال مقصديته، ومن طريقة تنظيمة. وعلى هُدي ماسبق، نستطيع أن نتحدث، بكثير من الاطمئنان، عن أنماط الخطابات الأدبية التالية:

نصوص سردية (Textes nar-ratifs)؛ وتنهض على فعل الحكيم. نصوص وصفية (Textes de-scriptifs)؛ وترتكز على فعل الوصف.



أجناس أدبية، بحسب ما تحمله في تكوينها الداخلي من تقاطعات، تحيل على هذا النوع الأدبي أو ذاك. فمنذ عصر النهضة بأوروبا حتى أواخر القرن الثامن عشر، كان الاعتقاد شائعاً بأن كل نوع أدبي يتميز تميزاً واضحاً عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، لأنه يخضع لقواعد خاصة به لا بد للأديب أن يتقيد بها. وكثيراً ما كانت المقالات النقدية في ذلك الوقت تتناول الموازنة بين نوع وآخر أو شرحاً للقواعد التي تحكمه» (5).

إلا أننا . وبالعودة إلى الأزمنة الكلاسيكية . سنلفي أن المنشغلين بالحقل الأدبي، كانوا يعطون أهمية قصوى إلى مقولة النوع الأدبي أكثر من انشغالهم بالأثر الأدبي نفسه، وهذا الموقف ينسحب على تقويم الآثار الأدبية كذلك، حيث بات الحكم على ضعف أو جودة الأثر يتحقق من خلال مدى استجابته لقواعد النوع الذي يندرج في نطاقه.

وعليه، فإن مهمة ملء خانة النوع الأدبي، كانت أسبق من فكرة الخلق الأدبي من منظور الكتاب وقتذاك. فقد كان الانشغال بالنوع يقع موقع الصدارة من الانشغال بالأثر الأدبي الذي كان عليه . وفقاً لتلك الرؤية الخاصة . أن يتناسب ومعايير النوع الأدبي والذي يتأطر في خانته، وينتسب إلى سلالته.

نصوص تفسيرية) (Textes ex-plicatifs): وتقوم على فعل التفسير.

نصوص تنبيهية) (Textes injonctifs): وتستهدف الحث على الفعل.

نصوص حجاجية) (Textes argumentatifs): وتروم فعل الإقناع .

نصوص شاعرية) (Textes poétiques): وتنهض على فعل الإنشاد.

نصوص مسرحية (Textes théâtrales): وتعتمد على فعل التمثيل.

وبعد تمثّلنا لهذه التمييزات، يتضح لنا أن مفهوم "النوع" هو أكثر تقلقاً واهتزازاً من "النمط"، لأننا نجد في كل نوع أدبي (رواية، شعر، مسرحية، نص حجاجي...) نصوصاً أدبية تخضع إلى نسق معين من قواعد العملية التلفظية الخاصة بهذا النوع الأدبي أو ذاك، غير أن هذه النصوص يتم اختراقها من خلال سجلات أدبية مماثلة لأجناس أدبية أخرى، وهذا ما يستشعره القارئ من خلال طبيعة القضايا المتشابهة التي يعالجها هذا النوع الأدبي، مثال ذلك ما نجده في الرواية باعتبارها نوعاً أدبياً يتم اختراقه عادة بسجلات متعددة منها ما هو ملحمي، أو شاعري، أو مسرحي...

هكذا يمكن اعتبار النوع الأدبي أحد القوالب الفنية التي تصب فيها . عادة . الآثار الأدبية المعروفة في تاريخ الأدب. وبموجب القول السابق، تغدو المسرحية وكذا القصة والرواية...كلها



الشكلانيين الروس إلى البنيوية، فكرة النوع الأدبي لعدم ملائمتها للناتج الفعلي، وتوقفت عند حدود النص و"الأدبية". من هنا، فإن كل دراسة لهذا الموضوع لا يجب أن تلغي النسق الثقافي العام؛ ونعني بالنسق الثقافي . بكل بساطة . كل المواضع (اجتماعية، دينية، أخلاقية، جمالية...) التي تفرضها لحظة تاريخية معينة، والتي يُقبلُ ضمناً كل من المؤلف وجمهوره. وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو "النسق الثقافي" الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحد من مدى تساؤلاتها... وينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار أي نص مغلِقاً أو متوحداً، أو مصوغاً من كتلة واحدة (9).

من جهة أخرى، هناك أيضاً صعوبة تنضاف إلى موضوع دراسة الأجناس الأدبية، وترتبط تلك الصعوبة بالطابع المتميز لهذه المعايير الجمالية التي يفترضها هذا النوع الأدبي أو ذاك، فالأعمال الخالدة، من منظور تودوروف (T. Todorov)، تخلق، بشكل أو بآخر، نوعاً أدبياً جديداً، في الوقت الذي تخرق فيه قواعد النوع الذي كانت تندرج في سياقه من قبل، لهذا السبب يشدد جون ماري شيفر على أن «الهوية التصنيفية التصفية لنص ما تظل دائماً مفتوحة» (10). أما موريس بلانشو (M. Blanchot)،

على هذا النحو، تكون مساحة حرية التعبير ضيقة، وتخلو مع مر الزمن أكثر انغلاقاً، وذلك «بفعل المقتضيات الداخلية للكتاب نفسه»... أو بتعبير آخر من جراء انتمائه وانتسابه إلى نوع أدبي ما، وإذا انتمى العمل إلى نوع آخر فالمقتضيات ستكون آنذاك مختلفة (6) .

ولقد استمر الحال على ما كان عليه إلى أن ظهرت أصوات قوية تجادل في هذا التصور التقليدي المترسخ؛ أصوات دخلت في حوار قوي ولجوج مع هذا التصور، وصل إلى حد طرح مفهوم النوع الأدبي نفسه موضع تساؤل وتشكيك، ومدى مشروعية ما يمتلكه من أولوية على مفهوم الكتابة عموماً، والأثر الأدبي خصوصاً.

وهنا ظهر الموقف المتطرف الذي تزعمه التيار الرومانسي في الأدب الغربي الذي لم يرفض الامتثال لإملاءات قواعد النوع الأدبي فحسب، بل شكك في وجود هذا المفهوم (النوع الأدبي) في حد ذاته (7). على أن أهم ما جاءت به الرومانسية بالدرجة الأولى، هو «هدم فكرة «نقاء الأنواع» الكلاسيكية، وهو ما خفف من سيطرة الثلاثية القديمة، وفتح المجال لأنواع جديدة مختلطة ومفتوحة على التغيرات الجديدة» (8).

وفي النطاق نفسه، رفضت النظريات الأدبية الحديثة، من

فيربط ما بين العصرية وهدم الأشكال الأدبية: في حين نجد أن بنديتو كروتشه (B. Croce) يرى في النوع الأدبي مبدأ لتصنيف المؤلفات الفردية (11).

وتجدر الإشارة، إلى أن الأجناس الأدبية تخضع لعدة استراتيجيات تأليفية أكثر تعقيداً مما يتصوره الباحث الذي يسعى في معالجة هذا الموضوع إلى اختزال هذه الأجناس، وتصنيفها بطريقة تبسيطية. إذ إن للنوع الأدبي وظيفة براغماتية بالأساس، خصوصاً في بعض الفترات الأدبية التي تشدد فيها وطأة سلطة بعض النظريات على المؤسسة الأدبية (12).

ولعل هذا ما دفع جون ماري شيفر (Jean-Marie Scheffer) إلى استخدام مصطلح «التجنيس» La «générecité» بدل «النوع» genre من هنا تجب ضرورة النظر إلى مفهوم التجنيس باعتباره عاملاً دينامياً في إنتاج واستقبال النصوص الأدبية، لا باعتبارها مفاهيم ثابتة ساكنة لا يلحقها التغيير والتحول. وهذا ما جعله يميز بين النوع والتجنيس: «فالنوع الأدبي ينتمي إلى حقل مقولات القراءة، كما يبيّن بعض أنواع القراءة، أما التجنيس فيعتبر عاملاً منتجاً لتكوّن النصية» (13).

من كل ذلك، ندرك أن ما يقترحه شيفر هو تبني مقاربة نصية معينة،

يتحدد من خلالها التجنيس كوظيفة نصية بالأساس، ذلك أن فكرة النوع ككيان خارج نصي «Extratextu-elle» مؤسس للنصوص، يمكن قبولها نسبياً منذ أن نعتبر النص كنظير لموضوع مادي، وهو ما أطلق عليه «شيفر» نفسه مفهوم النص. الجهاز العضوي «Texte organisme»، وهي الفكرة التي تعود إلى العصور القديمة، والتي لم تصبح وجيهة بالفعل إلا في إطار النظريات الاستيطيقية ذات المنحى الرومانسي.

إن تصوراً مثل هذا، يؤدي إلى تكريس التماثل بين النص والموضوع المادي، وهو التماثل الذي لا يتطابق نهائياً مع الظاهرة النصية، بوصفه نسقاً لسانياً وسلسلة مفتوحة، لا نسقاً بنيوياً مغلقاً. ففي سياق التمييز بين مفهومين: «النوع» و«التجنيس»، دعا جون ماري شيفر إلى اعتبار «النوع» مقولة للتصنيف الاستعادي، في حين يجب تمثيل مقولة «التجنيس» بصفاتها تضطلع بوظيفة نصية بالدرجة الأولى. إذ ليس هناك تماثل بين الوضع الإبيستيمولوجي لهاتين المقولتين اللتين تأتلفان كما تختلفان حسب المعطيات السوسيوثقافية، ليخلص شيفر في الأخير إلى أن الفاعل الأساسي في تحديد طبيعة النوع الأدبي لهذه النصوص ليس عنصراً واحداً، وإنما هناك محددات



المفهوم يجعل من دراسة علائق الانتساب بين النصوص موضوعاً مركزياً له.

على هذا المنوال، يفترض أن أي تشكل للنوع الأدبي لا يتم بمعزل عن نصوص أخرى، يدمجها في نسجه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وذلك في نطاق ما بات يعرف لاحقاً بالعلاقات الانتصائية» التي يحيل عليها النص في سياق تشكله النوعي، أو في نطاق أكبر هو نطاق العلاقات «عبر النصية» La transtextualité.

من هنا يمكن القول، إن كل نص يقوم بتعديل نوعه النوعي. ذلك أن التركيب النوعية لنص محدد لم تكن أبداً (إلا في حالات استثنائية نادرة جداً) مجرد تكرار أو تضعيف للنموذج النوعي الذي يتشكل من خلال تصنيف النصوص (المفترض مسبقاً) في سلالة النموذج النوعي الذي يتوقع فيه.

ومع ذلك، فإن الباحثين في مجالات الشعرية المعاصرة، يصرون على أهمية الانكباب على قضايا النوع الأدبي، ومرد هذا الانشغال بالضبط، يكمن في طبيعة تقاليد الكتابة التي كانت تفترض تنوعاً في فنون القول، وتلزم الكاتب بأن يضع ما يكتبه ضمن قائمة من الأعمال التي تنتسب في عمومها إلى هذا النوع الأدبي أو ذاك، وبذلك الإجراء التجنيسي يتم تصنيفها في نطاق ما يعرف بالأثار الأدبية، ومن

متعددة يمكن أن نجعلها في مستويين اثنين هما: مستوى التأليف من جهة، ومستوى القراءة، على اعتبار أن كلا منهما يعتبر عنصراً مهماً في إضفاء الصفة النوعية على النصوص، وبالتالي إكساب التجنيس صفة التعدد من جهة أخرى...

فكل حديث عن إشكالية النوع الأدبي، لا بد وأن يأخذ بعين الاعتبار مقومين أساسيين من مقومات تشكل النوع الأدبي وتلقيه:

أولاً. النوع الأدبي: وهو شكل من أشكال التعبير والتواصل الفني في زمن من الأزمنة. ويتبلور النوع من تكرار بعض الثوابت الفنية التي يتصور أنها أساسية بالنسبة للأعمال الأدبية، وذلك من خلال هيمنة بعض الثوابت الشكلية والدلالية التي يبنّي عليها هذا النوع الأدبي أو ذاك، وهذا ما يحيل قراءتنا لعمل أدبي ما يستتبع مباشرة تفكيراً في نقط الاتفاق والتقاطع بين هذا العمل أو ذاك، إذ لا وجود لنص وحيد، ينمو ويتطور خارج منظومة النصوص الأخرى التي يتفاعل ويتقاطع معها أو يتميز عنها.

ثانياً. التجنيس: وهو مفهوم مؤدّ لتشكل النصية، ويقترّب هذا المفهوم من مصطلح آخر سبق أن رسخه جبرار جونيظ لدى حديثه عن التفاعل النصي، هو «النصية الشاملة» (14) (L'architextualité)، وهذا



tique de la prose” Ed. Seuil. 1978،  
p. 95

.Ibid. p: 9 – 7

8 . رشيد يحيوي: ”مقدمة في نظرية  
الأنواع الأدبية“، دار أفريقيا الشرق، الدار  
البيضاء، ط:1، 1991، ص: 50.

9 . عبد الفتاح كليطو: ”المقامات“،  
ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال،  
ط:1، 1993، ص: 8.

Jean – Marie Schaffer:” 10  
“Qu’est ce qu’un genre littéraire”،  
Ed Seuil. Paris. 1989، p. 148

11 . لطيف زيتوني: ”معجم مصطلحات  
نقد الرواية“، مرجع سابق، ص: 67.

12Jean-Marie Schaffer: –  
“Qu’est ce qu’un genre littéraire“،  
.Op. Cit.، p. 128

Jean – Marie Scheffer:” Du – 13  
texte au genre littéraire”، In  
“Théorie du genre”، Coll. Points  
..éd: Seuil. Paris. 1986، p. 199

Gérard Genette : “Pa – 14  
limpsestes“، Ed. Seuil Coll. Poé-  
tique. Paris 1982، p. 12

خلال ذلك التصنيف تحوز على شرط  
تداولها وتلقيها في استراتيحية أفق  
انتظار فني محدد. وهذا التمثل الفني  
يرى في النوع الأدبي خزاناً هائلاً من  
التقاليد الأدبية، والسجلات الأسلوبية  
الضرورية في التمثيل والتعبير...

مراجع وهوامش:

1 . لطيف زيتوني: ”معجم مصطلحات  
نقد الرواية“، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار،  
لبنان، ط:1، 2002، ص: 68.

2 . أحمد كمال زكي: ”دراسات في  
النقد الأدبي“، دار الأندلس للطباعة والنشر  
والتوزيع، ط:2، 1980، ص: 28.

3. رينيه ويليك وأوستين وارين: ”نظرية  
الأدب“، ترجمة: محيي الدين صبحي،  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (ب  
ت ن)، ص: 237.

4 – محمد جمال باروت: ”في منطق  
ما بعد الحداثة“، مجلة: الكرمل، العدد 52،  
1997، ص: 157.

5. مجدي وهبة وكامل المهندس: ”معجم  
المصطلحات العربية في اللغة والأدب“، مكتبة  
لبنان، بيروت، ط:2، 1984، ص: 141.

Tzviton Todorov : “Poé – 6 –

## مقالات

### في كتابه "الشعر في الكويت"

د. سليمان الشطي يقدم دراسة قيمة

متبعاً الروافد الشعرية الكويتية من منبعها إلى مصبها

بقلم: ليلى محمد صالح  
(الكويت)

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

للأدب اليوم رسالة ووظيفة يقدمها  
الأديب لمجتمعه، فهو يكافح بقلمه وفكره  
وأدبه في سبيل رفعة وطنه الذي يعيش  
فيه، بل هي واجب انساني مفروض  
على الكتاب والباحثين أن يساهموا  
ويتقصوا الجوانب المضيئة لتاريخ أدبهم  
وثقافتهم.

والحياة الأدبية الثرية تستمر  
بالباحثين الحقيقيين لأنها تكسب معاني  
جديدة للمجتمع، فالأدب اليوم هو المنارة  
والهداية المشرقة لحضارة الوطن أمام  
عالم مليء بالتحديات الصعبة.



د. سليمان الشطي

تلمسنا جانب الوعي الحاذق  
وحسن الانتقاء والاختيار لقصائد  
التمتعراء.. كما لمسنا نقداً لا تعسف  
ومؤيعة علمية ثاقبة للمعطيات  
الأدبية.

عطاءاته الإبداعية القصصية:

قصص الأديب سليمان الشطي  
عبارة عن لوحات فنية تجمع بين  
الأصالة والمعاصرة، تمتاز بأسلوبها  
الفني المتميز بالتدفق اللفظي كما تدل  
على ثقافته العريضة، وعلى عمق فكره  
في ربط الشكل والمضمون بالأحداث  
الفكرية والاجتماعية والسياسية.

الصوت الخافت - مجموعة  
قصصية صدرت عام 1970م./  
رجال من الرف العالي - مجموعة  
قصصية صدرت عام 1982م./ أنا  
الأخر - مجموعة قصصية صدرت عام  
1995م.

إلى جانب العديد من الدراسات  
والبحوث النقدية والأدبية.

سليمان الشطي والشعر في  
الكويت عرض تاريخي تحليلي  
لتوثيق الشعر الكويتي

قدم الدكتور سليمان الشطي  
لعشاق الشعر في الكويت دراسة قيمة  
وثق من خلالها تاريخ الشعر في  
الكويت مستعرضاً مسيرته الفنية منذ  
تأسيس دولة الكويت في القرن السابع

في الكويت نجوم من الأدباء  
والدارسين والباحثين أسهموا في  
إثراء نهضة الكويت الحديثة من  
خلال ما قدموه من إصدارات أدبية  
وعلمية وفكرية، وما سجلوه من تجارب  
نقدية وتوثيقية لها بصمات حافلة  
بالإنجازات.

من هؤلاء النجوم الأديب الناقد  
والباحث د. سليمان الشطي الذي  
ساهم مساهمة كبيرة من خلال العديد  
من البحوث والدراسات في تأسيس  
التاريخ الثقافي والأدبي الحديث،  
وغاص في جذور الأدب الكويتي  
التحليلية والتوثيقية.

فهو أديب وناقد وباحث، يجمع في  
أسلوبه الأدبي والفكري بين الأصالة  
في الإبداع وبين دلالة الرؤية العميقة  
والصور الواضحة التي تجذب القارئ  
لإبداعاته يستوفي الموضوع حقه ولا  
يكتف إلا عن دراية تاريخية وخبرة، فهو  
أديب وباحث لا تنقصه التجربة ولا  
تعوزه الخبرة.

عطاءاته الأدبية التحليلية:

في عام 1994م صدرت له دراسة  
نقدية توثيقية وتحليلية عن القصة  
القصيرة وهي (مدخل القصة القصيرة  
في الكويت) مكتبة دار العروبة في  
الكويت في عام 2007 صدرت له دراسة  
حول المسيرة الشعرية في الكويت  
بعنوان (الشعر في الكويت) مكتبة دار  
العروبة في الكويت.



عشر ميلادي إلى العصر الحالي.

هذه الدراسة توثق وتؤرخ الإنتاج الشعري لشعراء وشاعرات الكويت، منذ البدايات الأولى عام 1827م الشاعر عثمان بن سند حتى عصر الشباب المبدعين مستنداً على العديد من المصادر عن تاريخ الحركة الإبداعية الشعرية في الكويت، وما تحتويه من قصائد الشعراء المتنوعة من حيث المضامين التقليدية الموروثة أو مضامين جديدة تحمل الابتكار والحدثة في تصوير صدق اللحظة وانفعالها، ومدى التحام هذه القصائد مع القضايا العامة وقضايا الوطن الخاصة.

يتكون الكتاب من اثني عشر فصلاً.

يأتي الفصل الأول بعنوان - روافد وتشكل - يتناول من خلاله البدايات الشعرية منذ تأسيس دولة الكويت ودور الشعراء الذين كان لهم الأثر البالغ على الحركة الشعرية الحديثة مثل عثمان بن سند وعبد الجليل الطبطبائي وخالد العدساني وعبد الله الفرج وصقر الشبيب الذي خرج عن تقاليد الشعر السائد حيث التأمل من خلال قصائده ذات الحكمة والرؤية الفكرية. كما يتناول الشاعر خالد الفرج مشيراً إلى أنه خطأ خطوة مهمة في جعل القصيدة شكلاً ومضموناً مستجيبة لحوادث المرحلة دون أن يفقد صلته بنظام القصيدة الموروثة ويجعل فن الشعر تجربة متصلة بأحداث الحياة، ويشير إلى النزعة القصصية المبكرة عند خالد الفرج، ثم

يختم الفصل بالشعراء الفقهاء المعلمين ومنهم الشيخ عبد العزيز الرشيد، وراشد السيف ومحمود شوقي الأيوبي.

الفصل الثاني بعنوان: الخروج عن المؤلف - في هذا الفصل يتحدث المؤلف عن إطلاقة ثلاثينات القرن العشرين حيث نضجت ثمرة الجهود وتفتحت مسام الطموح وتشكلت دولة الكويت الحديثة وبرز شعراء لهم دور في إثراء الشعر الكويتي مثل فهد العسكو وعبد المحسن الرشيد.

الفصل الثالث : الشعر تفاعل سياسي واجتماعي- حيث يبين المؤلف أن للشعر تفاعل سياسي أدى إلى بروز القصيدة السياسية التي تدعو إلى القومية العربية، وفي هذا المجال يبرز دور الشاعر أحمد السقاف والشاعر عبد الله ستان ومحمد المشاري وعبد الله حسين الذي يصفه المؤلف بأن قصائده تسير في ركب القضية الأساسية عنده وفي الدعوة للقومية العربية والمواقف الوطنية المتصلة بها.

الفصل الرابع- مفصل الحدثة- يتحدث فيه المؤلف عن أسس النهضة مع تدفق البترول حيث شحنت عام 1946م أول شحنة بترول، كما برزت البعثات للخارج، وظهرت مجلة البعثة عام 1946م، ثم تلتها مجلة الرائد، ومجلة البيان ويذكر المؤلف تجربتين متميزتين في الشعر الحديث هما، الشاعر أحمد العدوان، والشاعر علي السبتي.

## الشعرية:

النور من الداخل، الطين والشمس،  
رسوم النغم المفكر، بقايا الألواح، حذاء  
الهودج، وتسقط الحرب.

الشاعر عبد الله العتيبي هو نجم  
الكلمة الوطنية من خلال ملاحم  
كتبها تخاطب العقل والشعور، قدم  
لنا العديد من الأغاني الوطنية التي  
تعتبر شموعاً للأغنية الوطنية وتراث  
من الحب والأرض والمجد والحماسة  
مثل ملحمة: أنا الآتي، قوافل الأيام،  
الزمن العربي، صدى التاريخ، حديث  
السور، مواكب الوفاء.

كما أشار المؤلف إلى الشاعر الناقد  
د. خليفة الوقيان الذي يمتاز شعره  
بالجزالة واللافتة اللغوية والإحساس  
بالخبرة، آراؤه نبض فكره وخلاصة  
تجاربه، قضيته الهم الوطني وهموم  
الأمة العربية، صدرت له أربعة دواوين  
هي: المبحرون مع الرياح، تحولات  
الأزمة، الخروج من الدائرة، حصاد  
الريح، إلى جانب العديد من الدراسات  
الأدبية والفكرية.

الفصل السادس- في أعقاب  
مرحلة التأسيس- حيث تناول الشاعر  
يعقوب السبيعي الذي تمتاز أشعاره  
بالصور الجديدة والقدرة الفائقة على  
تصوير الممتع البديع لمباهج الحب  
والوطن حيث يستخدم أرق الألفاظ  
للأحاسيس الوجدانية الوطنية يقول

لقد كان الشاعر أحمد العدوانى  
من أوائل المبعوثين إلى القاهرة عام  
1939م ساهم في النشاط الثقافي  
الذي يقدمه بيت الكويت في القاهرة  
وعندما عاد إلى الكويت كان صوتاً  
شعرياً بارزاً في حركة الشعر الكويتي  
يطمح دائماً في تجاوز ما وصل إليه  
سابقوه.

أما عن الشاعر علي السبتي فيرى  
المؤلف أنه مع السبتي دخل الشعر  
الكويتي مرحلة الحداثة الشعرية من  
خلال قصيدته (رياب) 1955م في  
شكلها الشعري الجديد الذي أصبحت  
له الصدارة في ستينيات القرن  
العشرين

الفصل الخامس- جيل الستينات  
يتقدم نحو الحصاد- ويتناول المؤلف  
في هذا الفصل نتاج خالد سعود الزيد  
الذي انطلقت تجربته الأولى من قاعدة  
تراثية راسخة اتحدت إلى خمسة عقود  
أثمرت ثلاثة دواوين هي: (صلوات في  
معبد مهجور) 1970م. (كلمات من  
الألواح) 1985م (بين واديك والقرى)،  
1992م كما عرف باحثاً موثقاً دقيق  
التوثيق (لكتاب أدباء الكويت في  
قرنين) الذي ظهر في أربعة أجزاء.

كما برز الشاعر محمد الفايز من  
خلال عمله الشعري الكبير (مذكرات  
بحار) التي تتغنّى بالبحر وأهميته  
في حياة أهل الكويت والخليج العربي  
ومعاناة البحار مع أخطار البحر.  
وقد صدر له العديد من الدواوين



في ديوانه (الصمت مزرعة الظنون):

لك في القلوب محبة لا توصف

يا منهل الحب الذي تترشف

لك يا كويت المجد في روعي هوى

متحيز لك دائماً متطرف

وفي هذه المرحلة تناول تجربة الكاتب الشاعر سليمان الخليفي وهو من كتاب القصة القصيرة المتميزين بالنضج الفني واللغة الشعرية في الوصف والسرد والحوار كما يستخدم تيار الوحي الرمزي حين يصور العوالم النفسية. كتب في النقد والمسرح وكتب مسرحية (متاعب صيف) كما صدر له ديوان شعر بعنوان (ذرى الأعماق) ورواية بعنوان (عزيزة)

الفصل السابع- المرأة تتقدم- في

هذا الفصل رصد المؤلف التجارب النسائية في مجال الشعر، حيث شهدت حقبة السبعينات نقلة نوعية في الشعر النسائي في الكويت، حيث دخلت المرأة مجال الشعر بقوة ويتصميم ثابت ووعي شعري متطور، ويذكر المؤلف أسماء الشاعرات اللواتي يمثلن النهضة الشعرية النسائية وهن الشاعرة سعاد الصباح، نجمة إدريس، جنة القريني، وغنيمه زيد الحرب.

كما أشار إلى أصوات أخرى مثل خزنة بورسلي ونورة المليفي.

وذكر ما قدمته كل شاعرة منهن، دور الشاعرة سعاد الصباح في المجالين الثقافي والاجتماعي ومشاركتهما

الواضحة فوق المنابر الثقافية ودواوينها العديدة: أمنية، إليك يا ولدي، فتايت امرأة، في البدء كانت الأنثى، حوار الورد والبندق، برقيات عاجلة إلى وطني، آخر السيوف، قصائد حب، امرأة بلا سواحل، الورد تعرف الغضب. كما لها كتاب: صقر الخليج عبدالله المبارك 1995، ومبارك الكبير 2007 ومؤلفات اقتصادية أخرى.

الفصل الثامن- قديم يتجدد- حيث تحدث المؤلف عن تجربة الشاعر فاضل خلف الذي يوزع شعره بين التأملات الوطنية وبين المناسبات هو شاعر وقاص ومؤرخ فذ، له ثلاثة دواوين هي: على ضفاف مجردة- 25 فبراير- كاظمة وأخواتها.

يمتاز أسلوبه بالصدق في تصوير معاناة الناس والوطن، والتفاني، من أجل الوطن الكويت. كما له دراسات أدبية ومجموعات قصصية. وفي هذا الفصل تناول كلاً من الشعراء يعقوب الرشيد، ويعقوب الغنيم، وعبدالرزاق العدساني، وعبدالعزیز سعود البابطين، والشاعر خالد الشايجي، والشاعر رجا القحطاني، والشاعر وليد القلاف.

الفصل التاسع- جيل جديد يتقدم وهو جيل تسعينات القرن العشرين يسلط الضوء على الشاعر سالم عباس خداده وديوانه (وردة وغيمة ولكن) الذي يجمع الأشكال المختلفة من حيث التتابع الموسيقي الموروث والنفسى اللغوي الحديث والإيقاعات



المتواترة. كذلك تناول الشاعر صلاح دبشة الذي انضم للأصوات المغايرة والشاعر إبراهيم الخالدي والشاعر نشمي مهنا صاحب ديوان (البحر يستدرجنا إلى الخطيئة).

الفصل العاشر- خارج النسق-  
تحدث المؤلف عن هاجس التجديد والتجريب من خلال تجارب الشاعرة عالية شعيب وفوزية شويش السالم

الفصل الحادي عشر- النص المجاور- يتناول المؤلف تجربة الشاعرة سعدية المفرح من خلال دواوينها الشعرية: آخر الحالمين كان ، تخيب فأسرح خيل ظنوني، كتاب الأثام، مجرة امرأة مستلقية، كما تناول الشاعر دخيل الخليفة من خلال ديوانه الأول: عيون على بوابة المنفى .

في الفصل الأخير الثاني عشر- الشعر على بوابة قرن جديد- وصف المؤلف ما شهدته العقود الأخيرة من القرن العشرين من زخم شعري يمهّد لبداية مطلع قرن جديد، وظهور جيل جديد يتشكل مساره الشعري منسجماً مع إمكانات عصره.

حيث ذكر تجارب الشعراء، عبد العزيز النمر، عبد المحسن أحمد الطبطبائي محمد هشام المغربي، علي حسين محمد، حمود الشايجي، سعد الجوير، سامي القريني، وجوراء الحبيب.

تحية لهذا الباحث وتحية لهذا الكتاب؛

تحية للأديب الباحث د. سليمان الشطي على هذا الجهد المضني في رصد الحركة الإبداعية الشعرية في الكويت، حيث اختار قصائد الشعراء ببراعة مكتشفاً ما تحتويه من مضامين قام بتحليلها .

وقد لمسنا كقراء متابعين جانب الوعي والحدق، وحسن الانتقاء والاختيار لقصائد الشعراء، كما لمسنا نقداً بلا تعسف ومدحاً بلا تزلف، وهذا ليس بخريب على دكتورنا سليمان الشطي فهو المسلم بالمشهد الأدبي الكويتي (قصة -شعر- مسرح) وهو إن كتب يكتب في هذه الأجناس الأدبية والفنية، كتابة الخبير الذي يستوفي الموضوع حقه، كما أنه لا يكتب إلا عن دراية وبأسلوب يشدنا إلى ما يكتب .

أختم هذا المقال بسؤال أين مؤسسة الكويت للتقدم العلمي من هذه الجهود التوثيقية الأدبية القيمة.

لقد حلمت وأنا أشاهد احتفالية توزيع جوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي بفوز كتاب د.سليمان الشطي (الشعر في الكويت) مناصفة مع كتاب مهم (الثقافة في الكويت بواكير واتجاهات) تنازلاً مني لانصاف الحلول، ولكن رغم هذا التنازل بقي الحلم كبقية الأحلام معلقاً يشبه المصباح الكبير المعلق في سقف عالم المؤسسة .

أتمنى لهذا المصباح المشع الذي أضاء ويضيء خرائط الدنيا العلمية

## مقاربة أولى

### لكتاب (سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية)

بقلم: د. ليلى السبعان  
(الكويت)

يواصل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مسيرته في رفد المكتبات العربية بالإصدارات القيمة فقد صدر عن عالم المعرفة كتابها الموسوم بـ ”سوسيولوجيا الفن : طرق للرؤية - يوليو 2007م، وهو من تحرير ديفيد إنغليز وجون هغسون وترجمة د. ليلى الموسوي ومراجعة د. محمد الجوهري. ويقع الكتاب في جزئين، الأول: خصصه للنظرية أي لتقديم الأسس النظرية والمنهجية لسوسيولوجيا الفن، واشتمل على سبعة فصول واكّتب كتابها الاتجاهات المعاصرة مفيداً من أحدث التيارات الفكرية في الفن والثقافة والنقد الاجتماعي للفن في المجتمع المعاصر، أما الجزء الثاني فقد انتقل فيه من النظرية إلى التطبيق وضم ستة فصول ناقش فيها مؤلفوها المشكلات والرؤى وآفاق التحليل في شتى ميادين الفن كالتصوير والسينما والموسيقى والباليه وفن العمارة .. إلخ. وقد قدم للكتاب الدكتور محمد الجوهري وتساءل عن سبب غياب هذا الفرع من العلم وهو علم اجتماع الفن عربياً بالقياس إلى انتشاره عالمياً، ناهيك عن أهميته ورأى أن المشكلة تتعلق بمادة العلم نفسه حيث يصعب أن نجد من يهتم بالاجتماع والفن كليهما لعدة أسباب جوهرية وعلى رأسها قلة من يحظى بهذا التكوين العلمي والفني المزدوج لكليهما. ولعل تأخر الدرس السوسيولوجي للفن جزء من أزمة الثقافة العربية عموماً مثلما هي أزمة مجتمع.

وقد قدم الجزء الأول لفصوله المختلفة بسطة نظرية للموضوعات

ووجهات النظر الرئيسية في الدراسة السوسيولوجية للفن، وأوضح مدى شراء هذا الحقل وشراء الرؤى حول طبيعة الأمور الفنية، ورأى أن علم الاجتماع استطاع أن يطور سلسلة متكاملة من طرق التفكير والأدوات التحليلية المفيدة. وقد وقف ديفيد إنجليز في الفصل الأول والثاني على تفسير يوريو للبزوغ التاريخي لحقل إنتاج فني مستقل في القرن التاسع عشر في فرنسا آخذاً بعين الاعتبار مدى واسعاً من المحددات التاريخية والاجتماعية ودورها في التأثير في حقل الإنتاج الفني عند لحظة تاريخية معينة.

كما ناقش "نظرية الحقل"، البورديو وكيف أثرت سوسيولوجيا الفن، ولكنها قصرت عن حل بعض المشكلات الفلسفية التي تدور حول طبيعة القيمة الجمالية. ووقف الكساندرا هوسون في الفصل الثالث على بعض الطرق التي يمكن بها إثراء وتعزيز سوسيولوجيا الفن بأفكار الحركة النسوية، ورأى أن المقاربة النسوية المستنيرة بعلم الاجتماع لتحليل فن النساء بحاجة إلى الانطلاق أولاً من الجانب الاجتماعي والعمل على فهمه جيداً، ويخلص إلى أن منهجاً نسوياً معززاً بعلم الاجتماع يبدأ من هذه المساحة فيما وراء النص، وينطلق من اعترافه بإسهاماته الذاتية في كل من إنتاج فن النساء نفسه، وفي تعريف هذا الفن كموضوع للبحث النسوي..

وفي الفصل الرابع من الجزء الأول قرأ روبرت دبليو ويتكين من خلال نموذج لسوسيولوجيا الجمال ساعياً إلى بلورة إطار لسوسيولوجيا الجمال ينظر فيها إلى الفنون- بالمعنى العام- بوصفها تكويناً اجتماعياً مركزياً وليس هامشياً.

وفي الفصل الخامس الذي أسماه بول ويليس "الجماليات غير المراثية والعمل الاجتماعي لثقافة التسليح" ركز على أن سوسيولوجيا الفن تختلف قليلاً عن بقية فروع الدراسة الأكاديمية مثل تاريخ الفن الذي يعطي الامتياز لفضاءات الفن الرسمية والممارسات الرسمية. وآية ذلك أن تلك الفروع تفهم "الجمال" بوصفه كياناً محدداً غير متصل بجمهور الناس الواسع وبالسليح الثقافية التي يستهلكونها ويستخدمونها.

وذهب الفصل السادس لجانيت وولف يناقش الدراسات الثقافية وسوسيولوجيا الثقافة ودعا فيه إلى حوار متنام بين علم الاجتماع والدراسات الثقافية لاعتقاده أولاً بأهمية الإثنوغرافيا في الدراسات الثقافية، وأهمية دراسة العمليات والمؤسسات الاجتماعية، وفهم السمات البنيوية للحياة الثقافية التي يستطيع الخيال السوسيولوجي إبرازها، ولأمله ثانياً بدور بعض علماء الاجتماع الذين استطاعوا أن يوسعوا رؤاهم وأطرهم المبدئية من خلال



قبل الجمهور عامة أو من قبل نقاد العصر، ومقدماً من خلال الأعمال التي ناقشها مشهداً تصويرياً سوسيولوجياً مذهلاً عن الشيخوخة كما كان ينظر إليها أو كما كانت موجودة بالفعل في العالم الفيكتوري.

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ: "نشوء وسقوط "دار" الفيلم الفني ناقش أندرو تودور الفيلم الفني - Mov ie - art ورآه نتاج منطلق الحقل ونتيجة مشتركة للسمة التجارية للسينما والنظرة القائمة للفن المعتمدة على الاستقلالية النسبية عن الضغوط التجارية. وخلص إلى أنه في ثقافة دور السينما متعددة الشاشات، أصبح الفن هو التجارة، وغدا الفيلم الفني منتجاً آخر - ذا بيئة ثانوية جانبية على رفوف السوبر ماركت الثقافي. وفي الفصل الثالث ناقش آلان سونغود سوسيولوجيا الموسيقى تحت عنوان: "الأوبرا... الحداثة ومجالات الثقافية"، ودافع في هذا الفصل عن التفسير القائم على علم الاجتماع للأشكال الفنية والذي ينهض على مفاهيم الحقل الثقافي وتحير فكرة الحداثة، إذ تفتح نظرية الحقول الثقافية منظوراً جديداً في تاريخ الأوبرا عندما تتناول بشكل صارم أشكالها المختلفة في إطارها الاجتماعي، وفي علاقاتها مع الطبقة والسلطة، والتوتر بين قوى السوق التجاري والرغبة في الاستقلالية الفنية.

الاهتمام مجدداً بالنظرية النقدية، وكأنه يدعو كل طرف إلى أن يقف في منتصف الطريق، فهو لا يطلب من نقاد الأدب أو مخرجي الفن أن يصبحوا علماء اجتماع، كما لم يطلب من علماء الاجتماع أن يصبحوا نقاداً أو متخصصين في الدراسات الثقافية، وإنما هي محاولة لتقليص الهوة بين حقلَيْهما بما يفيد الحقلين معاً لمصلحة سوسيولوجيا الفن في نهاية الأمر. أما الفصل السابع والأخير من الجزء الأول فيعرض فيه ديفيد إنجليز سوسيولوجيا الفن: بين المفارقة والتأمل النقدي ليخلص إلى دعوة علماء الاجتماع إلى تجنب السقوط في التهكم والاستخفاف بالخير وأن يحتضنوا النقد الصحي والانفتاح الفكري، فلا يكفي دراسة الفن "سوسيولوجياً" فقط، بل يجب أن تكون سوسيولوجيا الفن ناقدة ومحصنة لذا تم تأملها لها حتى تتجنب المفارقات في الطرق الأخرى من الرؤية والجماعات التي تصوغها.

أما الجزء الثاني فانتقل من التنظير إلى التطبيق وقدم مجموعة دراسات تطبيقية في سوسيولوجيا الفن، وقد تناول فيه مايك هيبورث مختارات من اللوحات الفكتورية حول الشيخوخة، وقدم تحليلاً سعى إلى تعيين موقعها في الوسط الثقافي المحيط بإنتاجها واستقبالها، مقدماً منهجاً جديداً في فهم اللوحات في سياقها العام من قبل مبتكريها أو من

وخلص إلى أن الأوبرا - وعلى الرغم من كونها شكلاً فنياً محبوباً، ذات حضور مهم في الثقافة الحديثة، حيث يجدد الشكل نفسه باستمرار من خلال أعمال جديدة ومتحديّة واستراتيجيات جديدة مستمدة من عالم الإنتاج المسرحي الحديث. وهكذا تتموضع الأوبرا عبر التحليل السوسيولوجي ضمن دراسة سوسيولوجية أكثر اتساعاً للثقافة والفن بوصفها شكلاً فنياً انخرط عبر تاريخه قلة في العديد من المشاكل الأساسية في الثقافة التعددية الحديثة، وتحتل مكانتها وأهميتها بالنسبة إلى الثقافة وتاريخها الفني والمعتقد.

وفي الفصل الرابع ناقش كلٌّ من إنجليز ورولاندر روبرتسون "موسيقى العالمية" وعوالة الصوت سعياً إلى تلخيص الطرق التي يمكن بها لسوسيولوجيا الفن والثقافة أن تبحث عن "التوجه للعالمية" من حيث مداها التحليلي، مستهدفين عرض بعض الطرق التي تتطور بها "سوسيولوجيا عالمية" للفن والثقافة.

وجاء الفصل الخامس بعنوان "الفنون الرفيعة" والسوق: شراكة غير سهلة في عالم الباليه الدولي لهيلينا وولف، وقد ناقشت هذه المقالة الباليه في السوق العالمي، وقد خلصت المقالة إلى أن عالم الباليه ذو طابع دولي وأن كمية وكثافة الاتصال بين مراكز الباليه في أوروبا قد تزايدت خلال الجولات

المكثفة والعروض المستضافة ومن خلال التنافس بين الفرق والاحتفالات وسفر الراقصين إلى الخارج للتدريب والعمل لعدد من السنوات في فرق أخرى. كما أن الباليه في حقيقته ذو خاصية دولية، وأن سوق الباليه الدولي يتألف في الواقع من أسواق عديدة مترابطة.

أما الفصل السادس والأخير من الكتاب بعنوان "إعادة بناء المركز: مقاربات سوسيولوجية لإعادة بناء برلين" لجانيت ستيوارت الذي توجّه توجيه علماء الاجتماع الذين يرغبون في فهم الطاقة الكامنة الحاسمة في العمارة في القرن الحادي والعشرين إلى أن يضعوا نصب أعينهم مهمة مزج علم الاجتماع بالعمارة. كما دعا إلى فهم أعمق لكي نفهم الخطاب المعماري والسوسيولوجي، فمن الضروري أن نكون قادرين على التفكير بمنهج جدلي، وهو كتاب جد مهم في ميدان علمي يتجدد باستمرار وهو مهم لأنه يفتح المجال واسعاً أمام التمازج الثقافي بين حقلين قد يبدو أن متباعدين للوهلة الأولى، ولكنهما مندغمان في العمق ألا وهما علم الاجتماع والفن، ومثلما علم النفس والفن الذي أنتج لنا دراسات فذة في علم النفس الأدبي مثلما سيتيح لنا هذا اللقاء بين علم الاجتماع والفن ما أطلق عليه هنا "سوسيولوجيا الفن" وما أسميه أنا "علم اجتماع الفن".

## صقر الرشود ورسائل في المسرح

بقلم: فتحية حسين الحداد  
(الكويت)

رسائله الجامعية كتبها مرة وكانت في العلوم السياسية.. أما رسالته في الفن فكتبها أكثر من مرة.. في الكويت كتبها نصاً مسرحياً، أخرجها عرضاً فنياً، وفي الغربة سطرها خطابات إلى المسرح والمسرحيين.

لما سافر صقر الرشود في يوليو 1964 وباعدت المسافات بينه وبين فرقته وجد نفسه أقرب إلى مسرح الخليج فأرسل من القاهرة رسالة بدأها بعبارة: ”عزيزي المسرح“ وثانية بعثها إلى زميليه عبد العزيز السريع ومحبوب العبدالله، وهذا الأخير حرص في العام 1988 على ضم الرسالتين في كتاب ”فرق مسرح الخليج العربي في ربع قرن: أين وكيف ولماذا؟“ يأتي دورنا اليوم لنندقق في رسائل صقر الرشود ونقرأ ما بين السطور ونعرف ما جال في خاطره فلعل في كلماته ما يذكرنا بالمسرح الأصيل، فهذا الفنان أخذ من المسرح ليعطيه، نهل منه ليبني حوله ساقية يلتف حولها الأصدقاء... فلنكن منهم.

كتابة صقر الرشود تشي بإنسان يحاول الإمساك بتلابيب الزمن الحاضر ليرصد دقائقه ويبدون ملاحظته في رفقة القلق، قلق من أن تفلت منه بعض التفاصيل وقلق من أن يمر عليه الوقت ويفوته الحاضر. في يوليو 1964 يكتب إلى المسرح فيقول: ”عزيزي المسرح.. أكتب لك من القاهرة وأنا أبحث لك عن



شيء لأهديه لك مع أول افتتاح الموسم القادم، لأهديك سطوراً نابغة من أغوار روحي..“ صقر الرشود يفكر في ”الصوغة“ في هدية السفر التي سيهديها إلى من أحبه، من افتقده إلى المسرح، يبحث عن أجمل الهدايا.. يعود بنا إلى سيرة البحار يغوص مع أحلام ترصعها الدانات... قد تتلاشى الأحلام وقد تضيع الدانات لكن الإصرار يأتي بها يوماً ليضعها في صرة يقدمها البحار لحبيبته. وهكذا كان صقر الرشود، تعايش مع المسرح كما لو أنه كائن حي.

نتساءل لماذا يستخدم عبارة ”من

أغوار روحي“ فيأتي الرد في حوار صقر حين يعلل قائلاً: ”لأهديك سطوراً نابغة من أغوار روحي كما منحتني شعوراً رقيقاً وجعلتني أدرك حقيقة نفسي. يوهمنا صقر بأن المسرح هو الأول وهو البادئ في الغواية ومعه نبرر انصرافنا إلى المسرح بأنه جزء من حب الحضور، مدافعين عن هوى المشاهدة بأنه متأصل في النفوس، ونفنع أكثر حين نكمل رسالة صقر الذي يستمر في حوار مع المسرح ليقول: ”جعلتني أدرك حقيقة نفسي فيها أدركت حقيقة الخير، وأعرف جوانب ضعفي فبهذا

عرفت قوة الآخرين، وأعظيتني حب الناس فبهذا منحتهم أنا حباً من صدري“، (...) وحليتي بصفات عديدة لم يكن في مقدوري أن أحصل عليها في موضوع غير موضعك حتى لو مكثت سنين طويلة“ ويضيف لاحقاً: ”إنك المنبر والأمل الكبير والنور ومحراب الفكر الطاهر“. لقد رفع صقر صورة المسرح ووضعها في مصف المحراب فأهداه المسرح مكانة المفكرين، فصار يصوغ الكلمات وهو يخاطب المسرح بلغة المفكرين، تعامل مع المسرح بلغة المسرح فشخصه وخاطبه بكلمة ”أنك“ فجعله شخصية تتمتع بـ ”أنا“ خاصة وهي أنا حاضرة غير مغيبة مخاطبها بكلمة بأسلوب المخاطب الحاضر- ولو على المستوى الذهني ”إنك“.

في هذه الرسالة يخاطب صقر الرشود مسرح الخليج ويقول: ”يا من منحتني الحب الرائع وأدفاً روحي بالطمأنينة والسعادة ونشلتني من الضياع والتخبط، مسرح الخليج“، ثم يطلب من المسرح أن يرعى أعضائه فيقول: ”يا مسرحي العظيم العزيز اجعلهم دائماً يحبونك، ويتعلقون بك أكثر من امرأة فاتنة الجمال أو ذات معايير روحية، لا تتركهم كسالى

أكثر من امرأة فاتنة الجمال أو ذات معايير روحية". لم تكن المرأة إذا عند صقر الرشود جسداً بل شكلاً وروحاً، وهو في حديثه عن المسرح وحتى في جملة عابرة توقف ليتكلم عن أوجه الجمال وأسباب التعلق وتفصيله. يحتار القارئ وهو يتفحص تلك الرسالة رسالة صقر الرشود، هل آتت وليدة اللحظة وهو في الشقة 63 من الدور السابع في شارع البرازيل في الزمالك، أم أن لتلك الرسالة أكثر من أصل؟ فكاتب الرسالة يتحدث عن علاقة الحب التي تجعل الناس ترتبط بالمسرح ويذكرهم بحب المرأة وعندما يشعر بأنه أعد المقر لتلك العلاقة يوصي بأن تكون العلاقة فاعلة، نشطة فيقول: "لا تتركهم كسالى واجعلهم دائماً يعانون"، ونتساءل هل من العدالة أن يسحر المسرح أعضاءه ليشغفون به ثم يدفعهم إلى المعاناة؟ إن هذه الكتابة التي شغلت صقر الرشود أثناء سفره هي سفر في تعاليم العلاقة مع المسرح، وشروط الأخذ والعطاء مع الفن المسرحي، وهي إن آتت بهذا الترتيب فهذا دليل على أنها شغلت بال صاحبها زمناً وأنها تستحق أن نقف عندها اليوم لنراجع تاريخ المسرح عندنا ونتساءل

واجعلهم دائماً يعانون، حتى لو كانت صفة تلك المعاناة الألم والمرارة". في هذه العبارة ثلاثة عناصر أساسية: الحب، فتنة المرأة والمعاناة وهي ثلاث لآلى في عقد العمل المسرحي. صقر الرشود حديثه عن المسرح هنا ليس حديث نظريات مجردت من الحس الإنساني أو تكلفت بمصطلحات آيلة للسقوط، ولأنه تصور المسرح محراباً جاءت أفكاره تحمل صدى المكان وصار توقف الزمن هناك تيار لمداد تنوب في عواصف المعاناة لتناسب كلمات الحب إلى المسرح. يخاطب صقر مسرح الخليج فيقول: "اجعلهم يحبونك، يتعلقون بك أكثر من امرأة". فجأة أظهر صقر الرشود المرأة وكأنه يقول أن علاقتنا بالمسرح هي علاقتنا بالحياة، بالمجتمع من حولنا. إن حضور المرأة في رسالة إلى المسرح أعطى الخطاب مسحة إنسانية، عاطفية بعيدة عن تكلف الخطاب الإعلامي. حب المسرح هو ما دفع صقر الرشود للكتابة ولم تكن رسالته رداً على سؤال صحفي، فجاءت مفعمة بالإحساس، إحساس يرقى بالمتحدث فيعود إلى إنسانية التي ترى الحب في الشكل وفي الروح. يقول صقر الرشود: "ويتعلقون بك

ماذا أعطى الرخاء اليوم للمسرح وهل كانت معاناة المسرحيين الأوائل محركاً لإنتاج السبعينيات والثمانينيات؟

عندما نقراً رسالة صقر الرشود يراودنا شعور بأنه خط رسالته وفي رأسه أكثر من فكرة، وموضوع الرسالة لم ينسه آلية الكتابة. إن حب صقر الرشود للمسرح يعني أن يقرأ في المسرح، أن يشاهد المسرحيات، أن يدور خلف الكواليس، أن يرقى بلغته وهو يتحدث عن المسرح لهذا وعندما يشعر بأن حبه قد يجرفه إلى ضفة الخيال المجرد يتوقف ويعود إدراجه ليخاطب مسرح الخليج ويختتم رسالته على النحو التالي: ”إنني لا أستطيع أن أشرح لك ما أراه في هذا البلد من نهضة لأن السطور لا تكفي وأن خيالي لا يستطيع ترتيب الأشياء. إن هذا الوعي بأهمية الترتيب يعكس احترام الكاتب للنص الذي يكتبه وللمتلقي الذي سيقراً له، هو في تلك الأثناء رحالة تأسره الأشياء والناس والمواقف، وما كتبه في بداية الرسالة كان نتاج تأمل مسبق أما ما سيقوله عن الرحلة فيحتاج إلى التنسيق الذي يقول عنه“ خيالي لا يستطيع ترتيب

الأشياء التي أشاهدها فلا أرضى في أن أتخبط وأنا أكتب لك لأنك مسرح ولست شخصاً فيجب أن يكون ما أكتبه منسقاً ومنظماً“. أعادنا صقر الرشود إلى أجواء المسرح، إلى هذا الفن الذي تجلس على عرشه الازدواجية: الممثل والشخصية مثلاً. في الجزء الأول من الرسالة وعندما عشنا أجواء رومانسية نتخيل فيها صقر واقفاً أمام المسرح ليخاطب كإنسان مثله، وفي نهاية الرسالة وعندما ينحى الخطاب باتجاه الفكر يذكرنا صقر الرشود بضرورة الترتيب في الكلام في المسرح والحديث عنه أو إليه.

رسالة صقر الرشود صورة مستوحاة من لغة المسرح لا تنسلخ عن فن الازدواجية، خاصة عندما تتحول إلى خطاب موجه إلى المسرح ينتهي على النحو التالي: ”كل ما أرجوه هو رضائك وأن تكون هادئاً بلا صمت“ ونتساءل ما هي صيغة ذلك الهدوء المتكلم؟ وماذا سيقول المسرح في الكويت إن تعافى من صمته؟ وأخيراً لماذا يعود المسرحيون اليوم من رحلاتهم الإعلامية ولا يكتبون كما فعل صقر الرشود.



## التشكيل .. ولغة المسرح

بقلم : رشيد بناني  
(المغرب)

### المسرح بين العبارة والتشكيل

إننا حين نطرح إشكالية العلاقة القائمة بين المسرح والفن التشكيلي فإننا نطرح قضية كبيرة، تجمع في نفس الوقت بين العنقاثة والراهنية: فقد تم طرح هذه القضية منذ بدايات الوعي بالظاهرة المسرحية، و منذ الجهود الأولى التي بدلت لتحليلها من أجل محاولة فهم عناصرها في عهد الحضارة الإغريقية القديمة: كما أنها ما تزال في عصرنا حاضرة ومتسمة بالتجديد ومواكبة صيرورة الحداثة والتطورات المتلاحقة في المجالين التكنولوجي والفني: وسوف نظل في اعتقادنا إشكالية تثير الاهتمام والجدل لدى الأجيال اللاحقة من دارسي وممارسي هذا الفن الحريق والمركب. إن هذه الملازمة المستمرة والمتجددة تدل، بدون شك، على أن التشكيل عنصر أساسي مكون لجوهر المسرح، ملازم لوجوده: مثل جزءا بارزا منه عند ظهوره، ثم تطورت علاقتهما متلازمة ومتجانسة مع نوعية التطور الذي لحق كلا الفنين.

إننا نجد التشكيل يحتل منزلة واضحة الأهمية في بنية المسرح، منذ الكتابات الرائدة والمؤسسة للوعي الإنساني الأول بالظاهرة المسرحية، ومنذ الكتابات النظرية الأساسية التي وضعها أرسطو لهذا الفن في القرن الرابع قبل الميلاد. لقد كان أرسطو، شيخ الدارسين للمسرح وإمام المنظرين للفنون الدرامية، يعتبر أن العناصر المكونة للمسرحية التراجيدية ثلاثة، وهي: المنظر، والغناء، ثم الشعر أو العبارة. ويظهر ذلك في كلماته المقتضبة والدقيقة التي يقول فيها:

((وإذا كانت المحاكاة يقوم بها قوم يعملون، فيلزم أولا أن تكون تهيئة المنظر جزءا من أجزاء التراجيديا، ويلبي ذلك الغناء والعبارة، وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة. وأعني بالعبارة نظم الأوزان نفسه، أما الغناء فلا يخفى معناه على أحد)).1.

لا نجد أجيال المسرحيين الذين أعقبوا أرسطو مباشرة يعطون، في عملهم نفس المكانة التي أرادها هو للرسم وصياغة المناظر وعمل الممثلين؛ لقد كانت المناظر المسرحية طيلة قرون متتالية عبارة عن أشكال نمطية لا تتغير كثيرا (لوحات خشبية مصبوعة تمثل باب المدينة أو باب القصر أو المعبد... وأقنعة ضاحكة أو عابسة على وجوه الممثلين...)، فيما استحوذت عشيرة الكتاب والشعراء على معظم الفن المسرحي وبرعت فيه، حتى أصبحنا لا نعرف إنجازات القدماء العظيمة في هذا الفن، إلا من خلال ما وصلنا من إبداعات أدبية ما زال العديد منها يحظى إلى اليوم بعناية القراء ورجال المسرح المعاصرين.

النظرية المعروفة، إلى هذه القضية لبيان أن ميلاد التراجيديا كفن مدني في المسرح الإغريقي القديم، على أنقاض الاحتفالات الديونيزوسية، لم يكن ثمرة إبداع الشعراء، ولكنه كان عبارة عن تحول تدريجي، ثلاثي الأوجه، تمثل في :

1 . ولادة البطل، أو الممثل الفرد الذي انفصل عن الجوقة، بعد أن

كما يلتقط أرسطو عنصرا أساسيا آخر هو ما يحدث على خشبة المسرح من أعمال الممثلين (التشخيص)، وتوازي هذا العمل مع الحوار المسرحي الذي ينطق به نفس الممثلين، وتكامل هذين المكونين، مع ضرورة عدم تزامهما؛ لذلك يتخلص من هذه الازدواجية بقوله :

((إن التأثيرات التي يتوصل إليها بالأعمال ينبغي أن تظهر بدون دلالة لفظية، أما التأثيرات التي تكون بالكلام فينبغي أن يعدها المتكلم، وأن تنتج عن الكلام. فماذا عسى أن يكون عمل المتكلم إذا ظهرت الأفكار عن غير طريق الكلام؟))2.

غير أننا لا نجد أجيال المسرحيين الذين أعقبوا أرسطو مباشرة يعطون، في عملهم، نفس المكانة التي أرادها هو للرسم وصياغة المناظر وعمل الممثلين؛ لقد كانت المناظر المسرحية طيلة قرون متتالية عبارة عن أشكال نمطية لا تتغير كثيرا (لوحات خشبية مصبوعة تمثل باب المدينة أو باب القصر أو المعبد... وأقنعة ضاحكة أو عابسة على وجوه الممثلين...)، فيما استحوذت عشيرة الكتاب والشعراء على معظم الفن المسرحي وبرعت فيه، حتى أصبحنا لا نعرف إنجازات القدماء العظيمة في هذا الفن، إلا من خلال ما وصلنا من إبداعات أدبية ما زال العديد منها يحظى إلى اليوم بعناية القراء ورجال المسرح المعاصرين.

وقد حاول رولان بارت ، في العصر الحديث، العودة في إحدى كتاباته

ضرورة توفر الظروف السياسية والتشريعية والمادية المناسبة لميلاد المسرح كمؤسسة؛ وثانيها هو عنصر التشخيص وعنصر المنظر اللذين أولاهما المخرجون منذ نهاية القرن التاسع عشر أهمية كبيرة، وجعلوهما حصان طروادتهم للدخول إلى حصن المؤسسة المسرحية والاستفراد بها، بعد أن استفرد بها من قبلهم كتاب وشعراء الدراما طيلة قرون عديدة.

أرطو أو البحث عن لغة المسرح الصافية

لقد كان المنظر والمخرج المسرحي الفرنسي أنطونان أرطو (1896 . 1948)، أول من عبر بوضوح عن الصفة التشكيلية الكامنة في المسرح، وقدرة هذا الفن على التعبير بواسطة لغة تشكيلية محضة تغنيه عن العبارة، أو تصبح هي عبارته التي تعوض الكلمة. فبعد أن شاهد أنطونان أرطو عرضا من المسرح الشرقي قدمته (فرقة جزيرة بالي) في (المعرض الاستعماري) بباريس سنة 1931، كتب مقالة مطولة، ينتقد فيها التصور الغربي السائد الذي يعتبر النص أساس المسرح، ويدعو إلى التعلم من التجربة الشرقية التي تعطي للمسرح بعدا بصريا وحركيا قبل كل شيء؛ يقول فيها :

(( إن الكشف الذي حملته إلينا ) مسرح جزيرة بالي )، يتمثل في كونه قد قدم لنا عن المسرح صورة مادية ملموسة وليست لفظية : المسرح فيه هو ما يقع داخل حدوده أي كل ما يمكن

كانت الجوقة في السابق تكتفي بإنشاد الشعر وسرد الحكايات، لي شخص ويتقمص الأدوار.

2. ولادة الرسوم المحاكية أو المنظر.

3. ولادة المؤسسة الراعية للاحتفالات الجديدة : (تنظيم المباريات لاختيار ومكافأة الشاعر الأفضل . اختيار عناصر الجوقة . التمويل...) 3

و نلاحظ أن رولان بارت لم يذكر العبارة، كما لم يذكر الاحتفال كأساس لميلاد التراجيديا في بلاد الإغريق، فهل كان يقصد ثانوية هذين العنصرين بالقياس إلى بروز التمثيل وتقمص الأدوار، ثم التشكيل ورسم المناظر: أم أنه كان يقصد أن الحفل الديونيزوسي كان موجودا قبل التراجيديا، وأن الشاعر الديترامبي كان سيد الميدان قبل أن يتفرع عن عمله إبداع غير مسبوق شغل الإغريقين، وشغل به الإغريقيون القدماء الأمم اللاحقة التي تأثرت بحضارتهم، ونقصد به فن المسرح.

مهما يكن ما قصده رولان بارت في تحليله لعناصر التحول التي تولد عنها المسرح، فإنه يتطرق في اعتقادنا من معطيات أصبحت أكثر وضوحا في العصر الحديث، لكي يؤكد على بروز عدد من العناصر الجوهرية الداخلة في كينونة المسرح، حجبتها العبارة والشعر عن الدارسين طيلة قرون عديدة، وجاء المسرحيون ودارسو المسرح المحدثون ليؤلّوها من جديد أهمية مستحقة: أحدها هو العامل الاجتماعي، لاسيما



أن يجري فوق الخشبة، باستقلال عن النص المكتوب، عوض الطريقة التي نتصوره بها نحن في الغرب، باعتباره مرتبطا حرفيا بالنص ومحدودا بحدوده (...)). 4

ويضيف أرطو إلى هذا الانتقاد شرحا لزاوية نظره التي تدعو إلى اعتبار المسرح الحقيقي هو ما يتجسد تشكيليا وبصريا على الخشبة حين يقول :

((وبالنظر إلى تبعية المسرح هذه للعبارة، ألا يمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن المسرح قادرا على امتلاك لغته الخاصة به (...). إن هذه اللغة الخاصة بالمسرح، إن هي وجدت، ستكون بالضرورة هي الإخراج نفسه، باعتباره :

الفترة إما من الممثلين الذين احترفوا فن الإخراج (أنطوان . ستانيسلافسكي . كوردن كريغ . مايرهولد...)، أو من الفنانين الذين تلقوا تكوينهم بين الرسامين ومصممي الديكورات (أبيا ...): لذلك اعتمدوا على الفنانين المذكورين ليحملوا إلى هذا الاختصاص الجديد غنى تشكيليا وتعبيريا بصريا غير مسبوق، بواسطة التصرف في الفضاء بسائر أبعاده وتطوير التعبير بالإضاءة والرسوم والأحجام والألوان وتعبيرات الوجوه والأجساد والحركات والرموز، مما قوى عود هذا الفن وجعله يصبح قادرا على منافسة سلطة النص اللغوي وتحديه .

دور الإخراج في تطوير لغة المسرح التشكيلية

ويعتبر رجل المسرح الفرنسي أندري أنطوان ( 1858 . 1943 ) An-dré ANTOINE الرائد الحقيقي للإخراج المسرحي الحديث، والفنان الذي أكسب هذه المهنة من الغنى والتكامل ما فرضها كتخصص مستقل. لقد أسس أندري أنطوان أسلوبه في الإخراج المسرحي بطريقة نظرية و عملية متماسكة، معتمدا على تعاليم مذهب الواقعية الطبيعية، الذي كان في أوج تألقه الأدبي خلال حياة زعيمه إميل زولا ( 1840 . 1902 ) Emile ZOLA : كما كيف تعاليم هذا المذهب الأدبي حتى تتوافق مع الخصوصيات المادية للخشبة والطبيعة المثلثة للعرض المسرحي. ولعل أهم ما ميز إخراج أندري أنطوان ووسم تجربته في

من جهة أولى، تجسيدا بصريا و تشكيلا للعبارة: ومن جهة ثانية، لغة لكل ما يمكن قوله والدلالة عليه باستقلال عن الكلام، ولكل ما يجد للتعبير عن نفسه داخل الفضاء، وكل ما يمكن بلوغه بواسطته أو تحليله فيه . )) 5

لقد كانت أسئلة أنطوان أرطو محددة و دقيقة، نابعة من شعور المخرجين بالغبن والإهانة من جراء المكانة التي كان المؤلفون الدراميون ونقاد المسرح يحلونهم فيها في السابق، كما كانت تصورات نابعة من ثقة بالنفس ومؤسسة على نتائج المجهود والعمل الإبداعي الثمر الذي حققه المخرجون حتى ذلك الوقت. لقد كان معظم مخرجي المسرح حتى تلك

عن الحياة، وجعل أشكال وأزياء وسلوك الشخصيات فوق المسرح لا تختلف في شيء عما يكون عليه الناس في الواقع اليومي. ورغم الانتقادات التي وجهها الدارسون إلى المسرح الطبيعي، فقد حظيت مبادرات أندري أنطوان الإخراجية بدعم إميل زولا نفسه، وشكل وإياه ثنائيا أدبيا وفنيا حرك المسرح الفرنسي خلال نهاية القرن التاسع عشر، وجعله في طليعة المسارح العالمية.

كما كان من المخرجين الذين سبقوا أنطوان أرطو، أو عاصروه، واشتركوا معه من خلال عملهم في حمل نفس الهم وتبليغ نفس الرسالة، فنانون اعتمدوا على التمثيل اعتمادا يكاد يكون كليا، وطوروا أداء الممثل، وجعلوه أداة تعبيرية أساسية تخدم دلالات النص، كما تنافس اللغة في نقل المعاني والأفكار والأحاسيس؛ نذكر على رأسهم المخرج الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي (1863-1938)، مدير فرقة (مسرح الفنون) في موسكو، الذي أسس مدرسة ملحقة بمسرحه لهذه الغاية سماها (الأستوديو التجريبي)، وأطلق على أسلوبه في تكوين الممثل اسما دالا على اعتداده وجديده هو (النظام) (Système)؛ وكان منهج هذا الأستوديو في تطوير طرق إبداع الممثل وعطائه والاعتماد شبه الكلي عليه في التعبير الفني بمثابة مدرسة تعلم منها المسرحيون في العالم كله. وإذا كان المسرح الروسي الذي

مهما يكن ما قصده رولان بارت في تحليله لعناصر التحول التي تولد عنها المسرح، فإنه ينطلق في اعتقادنا من معطيات أصبحت أكثر وضوحا في العصر الحديث، لكي يؤكد على بروز عدد من العناصر الجوهرية الداخلة في كينونة المسرح، حجبتها العبارة والتلعر عن الدارسين طيلة قرون عديدة، وجاء المسرحيون ودارسو المسرح المحدثون ليؤلّوها من جديد أهمية مستحقة؛ أحدها هو العامل الاجتماعي، لاسيما ضرورة توفر الظروف السياسية والتنشيرية والمادية المناسبة لميلاد المسرح كمؤسسة؛ وثانيها هو عنصر التثاقيف وعنصر المنظر اللذين أولاهما المخرجون منذ نهاية القرن التاسع عشر أهمية كبيرة، وجعلوهما حصان طروادتهم للدخول إلى حصن المؤسسة المسرحية والاستفراد بها، بعد أن استفرد بها من قبلهم كتاب وتلعرء الدراما طيلة قرون عديدة.

إغناء التعبير البصري فوق الخشبة، هو محاولته نقل الواقع الطبيعي بحذافيه إلى خشبة المسرح، وحشد الركن بمختلف المواد والأدوات المنقولة



رينهارت (1873 Max Reinhardt) الذي وظف في مسرحه، (1943 .) لاسيما في استعمال الإنارة، تقنيات المذهب التعبيري في الرسم، وكان له في هذا المجال أثر كبير على المخرجين المسرحيين والسينمائيين الذين عاصروه: كما فتح المسرح على عدد من الفنون المجاورة، فأدخل عناصر الفرجة الموجودة في السيرك والباليه والباينتوميم، وأبرزها داخل ديكورات ضخمة وألبسة مبتكرة جعلت المسرح الألماني يصل إلى ذروة الإثارة والإبداع والظليعية: وقد تحققت على يد هذا المخرج، منذ فترة ما بين الحربين، وبشكل عملي جلي، أولوية الإخراج على كل عناصر الفرجة المسرحية.

وقد أراد أنطونان أرتو نفسه أن يجعل مسرحيته (لي سانسي) (1935 Les Cenci) تجسيدا حيا لتصوراته الفنية الجديدة التي عبر عنها في كتابه (المسرح وقرينه)، فحاول فيها قدر الإمكان الحد من التعبير اللغوي، معتمدا أساسا على طاقات التمثيل و التعبير الجسدي والحركات والصراخ . غير أن نجاح هذه المسرحية قد بقي محدودا بالقياس إلى شهرة الكتاب ومجد النظرية التي بشر بها مؤلفه . وكان من الضروري مرور عدة عقود قبل تمكن أجيال المخرجين من النجاح الكامل في تطبيق هذه الأفكار والاستغناء نهائيا عن الكلام. 7

إننا حين نتذكر كل هذه المجهودات وغيرها من إبداعات فن الإخراج خلال

ينتمي إليه ستانيسلافسكي، قد اعتنى بعد الثورة الاشتراكية بالمضامين الموجهة إيديولوجيا، وعبر عنها معتمدا بالأساس على عنصر أداء الإنسان فوق الركج، فإن مخرجي المسرح في أقطار أوروبا الأخرى قد ساروا، خلال نفس الفترة، مسارا موازيا ومكملا لمسار المسرح في روسيا، واعتنوا بنورهم بتطوير بقية العناصر التعبيرية البصرية والصوتية في إنجازاتهم. نذكر من هؤلاء المخرجين السويسري أدولف أبيا (1862 Adolphe Appia) (1928)، وهو رسام وموسيقي، اشتغل مع ريشارد فاغنر (Wagner) في أوبراته، وكتب عنها مؤلفه الأساسي (إخراج الدراما الفاعغرية). وقد اعتنى أبيا في عمله بتنقيح وتصحيح الاجتهادات التي كان المذهب الطبيعي قد حملها إلى المسرح، وذلك بالقضاء على فوضى تراكم العناصر المؤثثة لخشبة المسرح؛ واقترح ديكورا وظيفيا وجماليًا مواصفات تجريدية يشغل فضاء الخشبة بسائر أبعادها الهندسية الثلاثة، باستعمال المصطلحات المتفاوتة الأحجام والأوضاع، والسلالم، وجعلها بذلك قادرة على استيعاب فضاءات شاسعة ومتنوعة: كما اقترح استعمالا للإنارة المسرحية يشبه استعمال الفرشاة من قبل الرسام، وتترك أثرا يشبه أثر الموسيقى على إحساس المتفرج.

كما نذكر من المخرجين الذين عاصروا أنطونان أرتو واشتركوا معه في حمل نفس الهم، الألماني ماكس



عال من التعبير يجعله يستحق فعلا  
أن يصبح لغة المسرح الصافية، حين  
أضاف:

((غير أن لغة الإخراج هذه،  
باعتبارها لغة المسرح الصافية، ينبغي  
معرفة هل هي قادرة على بلوغ نفس  
الوضوح الداخلي الذي تبلغه الكلمة،  
وهل هي قادرة على بلوغ نفس الفعالية  
الثقافية التي تملكها اللغة)). 8

وقد أصبح كتاب أنطونان  
أرطو (المسرح و قريته)، عند صدوره  
سنة 1938، (بيانا) يتداوله المخرجون  
المسرحيون، ليستلهموا منه معالم  
طريق زادت في قوة مهنة الإخراج  
ومسؤولية المخرج، كما أغنت التعبير  
المسرحي وأعادت بناء صورته. لقد  
أضافت هذه الطريق الجديدة إلى  
الرصيد التاريخي للمسرح، الذي  
لعب خلاله عمل الشعراء والكتاب دور  
النسيج الأول الذي لا بد منه لقيام  
التعبير الدرامي، رصيذا جديدا من  
الإبداع أصبح فيه المخرجون أسياد هذا  
الفن ومبدعيه القادرين على صياغة  
لغة جديدة مادية تطمح إلى سحب  
العبارة إلى مكانة التابع، بل وإلى  
الاستغناء التام عنها، وتعويضها بلغة  
جديدة تحتل مكانها، هي التي سماها  
أرطو لغة المسرح نفسه، أو هي بتعبير  
آخر لغة الإخراج.

لذلك لم تتوان عشيرة  
المخرجين، طيلة القرن العشرين، في  
توظيف كافة الطاقات التعبيرية التي  
يملكها الممثل وتنميتها، وكذا توظيف

النصف الأول من القرن 20 ، فإذا  
ندرك أن آراء أنطونان أرطو هذه،  
وإن شكلت في وقتها تحديا للأعراف  
النقدية السائدة في النظر إلى المسرح،  
فإنها لم تكن مغامرة في دروب غير  
مطروقة أو دعوة إلى أمنية بعيدة  
المثال؛ فقد كانت الأرضية العامة التي  
تأسست عليها هذه الدعوة قد هيئت  
من قبل، بفضل جهود أجيال متتالية  
من المخرجين وابتكارات العديد من  
التقنيين الذين وظفوا الاختراعات  
الحديثة لخدمة التعبير غير اللغوي  
في المسرح والسينما، ولاسيما التعبير  
البصري المؤسس على ثقافة تشكيلية،  
نظرية وتطبيقية، متطورة؛ لقد أغنت  
هذا العطاء الغزير المسرح في القرن  
العشرين، وأضاف إليه تصورات جديدة  
لم تكن ممكنة من قبل.

الفعالية الثقافية في لغة المسرح التشكيلية  
غير أن كل هذه المجهودات  
الإبداعية التقنية التي أسفر عنها عمل  
المخرجين ومن أزر عملهم من التقنيين  
العاملين في هندسة الخشبة والإضاءة  
والديكور والألبسة والتمثيل لم تكن قد  
وصلت فيما يظهر إلى مستوى يجعلها  
كافية للاستغناء الحقيقي عن العبارة  
والحلول محلها، كما تنبأت لها بذلك  
رؤية أنطونان أرطو؛ لذلك نجد هذا  
الآخر يضيف، في مقالته السالفة  
الذكر، احتياطا يظهر من خلاله حجم  
وطبيعة العمل الذي كان ما يزال على  
المخرجين حتى ذلك العهد أن ينجزوه  
لكي يصل تخصصهم إلى مستوى

لكنه يعتبره مجرد (( مفهوم راديكالي للفن))<sup>9</sup>.

وقد ظهرت خلال عقد السبعينات من القرن الماضي موجة مسرحية تجريبية ركبها عدد من المخرجين الطليعيين المتشبعين بكتابات أنطونان أرتو وأضرابه من الذين يعتبرون الإخراج هو لغة المسرح الصافية، بلغت أوجها في المسرحية الصامتة (نظرة الأصم) ((Deafman's Glance)) للمخرج الطلائعي الأمريكي روبرت ويلسون Robert WILSON (1971) التي عرضها، وسط اهتمام خاص من المسرحيين، في مهرجان نانسي بفرنسا سنة 1972.

وقد حاول محمد تيمد، وهو أحد المسرحيين التجريبيين المغاربة خلال بداية السبعينات، السير في هذا الاتجاه نفسه، وأنجز مسرحية أطلق عليها عنوان ( حبال .. خيوط .. شعر ..)، وكان الجديد والمثير للانتباه فيها هو أنها عبارة عن سلسلة طويلة من الحركات التعبيرية التي تدوم أكثر من ساعتين ولا تتخللها سوى بضع حوارات قصيرة متكررة. 10 ولكن تجارب السبعينات نفسها بكل فوريتها الإبداعية التي قادها شباب ما بعد ثورة 1968، لم تكن في رأي عدد من الدارسين سوى جهد متحمس وراديكالي للثورة على كل مبادئ الفن التقليدية، وللتشكيك في أولوية النص داخل العمل المسرحي: وصاحبت في ذلك جهودا موازية

كل التقنيات البصرية و السمعية التي وفرها بين أيديهم التطور التكنولوجي، وازدهار الفنون البصرية والسمعية المختلفة: فانكبوا على التشكيل بواسطة الإنارة والأحجام والألوان والأجساد والرموز ليعملوا على الوصول إلى ما كان أنطونان أرتو قد سماه سابقا ( لغة المسرح الصافية)، أو إلى تعبير يجعل الكلمة تحتل مكانة ثانوية، إن لم يستغن عنها بعض المخرجين نهائيا في بعض أعمالهم المسرحية التجريبية. إن الجهود التي بذلها المخرجون في القرن العشرين لم تترك المسرح، كما كان، فنا تدخل دراسته ونقده تحت طائلة دarsi الأدب ونقاده، بل أصبح المسرح على أيديهم فنا متكاملا مع التشكيل والأوبرا والسيرك والسينما والكورغرافيا وما يشابهها من الفنون التي يتكامل فيها التعبير البصري مع غيره من أنماط التعبير الأخرى اللغوية والسمعية. ولكن هذه التصورات لم تغير في نظر الكثيرين وجه المسرح الحديث، بقدر ما طورت كيفية استغلاله لطاقت تعبيرية كامنة فيه، أطلقتها ابتكارات العصر الحديث من قمقمها، فمئحته الخنى والتعدد المناسبين لطبيعته المركبة: وحين يتعرض جان فيلار (1912) Jean VILAR . (1971) لأراء أنطونان أرتو السالفة الذكر، بعد مرور حوالي عشرين سنة على نشر كتابه (المسرح و قرينه)، لا يعتبر تحليله معطى نهائيا لا يرقى إليه الشك أو ينشأ حوله الاختلاف، و



للتشكيك في عدد من الأسس التي كان يقوم عليها المسرح في السابق، مثل المكان أو البناية المسرحية، وعلاقة الممثلين بالجمهور...

ولعل من المفارقات الجديدة بالتسجيل في هذا الموضوع أن بعض الكتاب المسرحيين الطليعيين، في القرن العشرين، قد حاولوا المساهمة في هذه المخامرة الفنية التي تقول بأن أساس المسرح هو المظهر البصري والحركة فوق الركج، وليس الحوار واللغة، وألفوا، بناء على ذلك، نصوصا مسرحية تجريبية بدون حوار، بحيث لا تنطق الشخصيات فيها بأية كلمة، لذلك كانت نصوصهم المسرحية بتمامها عبارة عن سلسلة طويلة من الإرشادات الركجية. وبهذا وجد النص لنفسه مكانة غير متوقعة في مسرح الصمت نفسه. 11

خاتمة :

لقد كان المخرجون المسرحيون الرواد كلهم منظرين وكتابا ورسمين عززوا إنجازاتهم الإخراجية العملية بكتابات نظرية ونماذج تطبيقية تشرح أسس تصوراتهم، ويرسمون توضيحية وتقطيعات زمانية ومكانية وتعاليق مفصلة ومسهب، أكسبت هذا الفن قيمة ثقافية عالية وساهمت في تكوين الأجيال اللاحقة من المخرجين؛ وبذلك تحول مجال الإخراج المسرحي من نشاط تكميلي إلى تخصص نظري وتطبيقي غزير

المادة ومتشابهة مع تطورات علوم عصره وفنونه ورؤاه الجمالية. وقد وجد فن الإخراج المسرحي تجاوبا كبيرا من طرف الجمهور والنقاد، و أصبح هو بدوره مجالا للإبداع الفني والجاذبية الخاصة للنظرة والإشعاع على الساحة الفنية بطريقة دفعت بأجيال من المخرجين إلى الواجهة، كما دفعت بعدد من مجابليهم من الكتاب المسرحيين إلى منطقة الظل، حتى جاز للكاتب الأمريكي أتمر رايس أن يقدم شهادة رائعة عن مخرجي المسرح في ألمانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين، يقول فيها :

((و كثيرا ما يبرز المخرج الكاتب المسرحي، وبذهب النظرة لمشاهدة الإخراج بدافع أقوى من مشاهدة المسرحية ذاتها. إن ماكس رينهاردت وبرتولت بريخت و إروين بيسكاتور أسماء معروفة لدى دارسي علم المسرحية أكثر من أسماء جورج كيزرو وولتر هاسكلفر...)). 12

واليوم، بعد أن تقدم التعبير السلس بواسطة العناصر البصرية والتشكيلية المحضة في المسرح، و أصبح بإمكاننا، كما تنبأ بذلك أنطونان أرتو، أن نرى مسرحيات كاملة قائمة بالأساس على الحركات والإيماءات والتعبير التشكيلي بواسطة الجسد والضوء والعناصر السينوغرافية... أليس من المستحسن أن نعود من جديد إلى مسرح أكثر اعتدالا، يعطي لكل العناصر مكانتها التعبيرية، و يعيد للعبارة سحرها الكامل الذي افتقدته ؟



1 . (أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، ص. 50).

2 . نفس المصدر، ص. 106.

3 . (Roland Barthes Le) théâtre grec.in. Histoire du spectacle. La Pléiade.

4 . أنظر الفصل المعنون ( المسرح الشرقي و المسرح الغربي ) ، ص. 103 من كتاب :

Antonin ARTAUD. Le théâtre et son double. Idées Gallimard, n°114.

وقد صدر هذا الكتاب في سنة 1938 ، جامعا لكتابات حول المسرح (محاضرات . بيانات . مقتطفات من رسائل) كان المؤلف قد شرع في كتابتها منذ سنة 1932.

5 . أنظرون أرسطو، المسرح وقريته، سابق، ص. 104.

6 . من أهم الانتقادات التي وجهت إلى الإخراج الطبيعي الذي اختط أنطون أسسه العملية، هي اكتظاظ الركج بالعناصر التي تشتت الاهتمام ولا تلعب أحيانا أي دور تعبيري أو جمالي، وهذا ما حرص المخرجون المتشبعون بالمذهب التعبيري على تجاوزه وتصحيحه فيما بعد .

7 . أنظر : ألان فيرمو، أنطونان أرسطو والمسرح ، 10/18، (بالفرنسية).

8 . أنظرون أرسطو، المسرح وقريته، سابق، ص. 104.

9 . أنظر فصل (المخرج و العمل الدرامي) ، في : جان فيلار، حول التقاليد المسرحية ، (De la tradition théâtrale) لارش ، باريس ، 1955 ، ( بالفرنسية ) . و معلوم أن جان فيلار، رغم هذا الاعتزاز بفن المخرجين، كان يعتبر نفسه بكل تواضع مجرد منسق للعروض (ريجيسير) في خدمة النصوص المسرحية الجيدة التي تمثل (المسرح الشعبي)، من أجل وصول أفكارها بكل أمانة وعمق إلى الجمهور الشعبي الواسع حتى تساهم في إثراء ثقافته. وقد كان لجان فيلار بسبب ذلك دور كبير في إثارة الانتباه إلى روائع المسرح العالمي.

10 . نالت مسرحية ( حبال.. خيوط.. شعر.. )، الجائزة الكبرى في المهرجان الوطني الثالث عشر لمسرح الهواة ( المغربي الذي انعقد بمدينة مكناس سنة 1972).

11 . لعل من أشهر المسرحيات الخالية من الحوار التي يستشهد بها الدارسون : ( فصل صامت ) Acte sans parole للكاتب الإيرلندي الطليعي صامويل بيكيت S.Beckett (1906). و ( التلميذ الذي يريد أن يصبح عاقلا ) Le pupille qui veut être tuteur النمساوي بيتر هاندك Peter Handke (ولد سنة 1942) .

12 . المراريس ، المسرح الحي، ترجمة د. داود حلمي السيد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965، ص. 44.

## من العامية الفصحى في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها : خالد سالم محمد  
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي  
تستعمل في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات  
أصول فصحى.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من  
قبل:

ARCHIVE	
الشَّاصِي: هو العمود الفقري للمركبة، وهو جسر قوي من الصلب يرتكز عليه هيكلها. قد يكون مشتقاً من الفصحى، الشَّاس: بمعنى المكان الغليظ، وشَّزَّز المكان وشَّسَّس: إذا غلظ، كما في الصحاح للجوهري. وزاد في تاج العروس: اليابس الغليظ. وأقول: كلها من صفات الشاصي.	شَاصِي
شَال الشيء: إذا رفعه، وشَلَّتْه وأَشْيَلْه إذا: حملته. وفي جمهرة اللغة، وأَشْلَتْه أنا: إذا رفعته: قال الأخطل: وإذا جعلت أباك في ميزانهم رجحوا وشال أبوك في الميزان	شَال
قبض على الشيء بقوة، ومنه الشَّبَاصَة: ماسكة - بلاستيكية أو حديدية تشد بها المرأة شعرها. وفي القاموس المحيط، الشَّبِصُّ، محرّكة: الخشونة، وتداخل شوك الشجر بعضه في بعض. وقد شَبِصَ الشَّجَرُ: اشتبك. لغة يمانية.	شَبِص

## نن

شَذَر	نوع من الخرز لونه فيروزى يعمل منه السَّبَح "المسابيح" والشذري من الألوان.
شَر	وفي جمهرة اللغة، شَذَر: خرز الواحدة شَذْرَة، ويجمع على شُدُور أيضاً. ويقال هي قطعة من الذهب يفصل بها بين الخرز في النظم.
شَرَّ	الشَّر خلاف الطي، وشَرَرْتُ الثوب أشره: نَشَرْتَه على الحبل ليحف. وفي جمهرة اللغة، شَرَرْتُ اللحم والثوب وأشَرَرْتَه: إذا بسطته ليحف، فهو مُشَر ومَشْرور.
شَرَب	الشَّرَب: حوض مربع أو مستطيل يُملأ بالماء ليسقى منه الزرع. وفي جمهرة اللغة، الشَّرَب: مكان ممدود للزرع يسقى بالماء. والشَّرْبَةُ: طين يُدار حول النخلة كالحوض تشرب فيه.
شَرِيَّة	يقولون: جسمي يحكني فيه شَرِيَّة أي: حكة شديدة متتالية. وفي جمهرة اللغة، والشَّرَى: الذي يظهر في الجلد، عربي معروف. وفي القاموس المحيط الشَّرَى: بثور صغار حُمر حَكَاكَة مُكْرِبَة تحدث دفعة غالباً وتشتد ليلاً.
شَغَانِيف	الواحد: شَغْنُوف. وهي الزوائد التي تكون في السمك، وكل شيء له زوائد كثيرة تسمى شَغَانِيف، كَشَغَانِيف الأشجار، أطراف أغصانها. وفي جمهرة اللغة، شَغْنِف وشَغْنُوف: أعلى أغصان الشجر والجمع شَغَانِيف.
شَكْرَدِي	الشخص المطيع، السريع في تلبية الأوامر، الجريء الذي يعتمد عليه. لعلها من الفصيحة، شَكْرَدِي. ففي جمهرة اللغة، شَكْرَدِي: سريع في أموره. وفي القاموس المحيط، الشَكْرَدِي: السريع من الإبل، والشَّرِيدَة: السرعة. والشَكْرَدِي: صفة رجل من تغلب.
شَكَل	بمعنى المثل والصفة للشخص وغيره. يقولون: سَوَّ شَكْل هذا، أي: اعمل مثله. أو "مثلها الأشكال"، وهي من الفاظ الاستهزاء بمن هم أقل من أن يقوموا بعمل ما يتطلب مهارة فائقة أو شجاعة وجسارة. وفي الزاهر في معاني كلمات الناس: قولهم لست من شَكْل فلان، معناه: لست من أمثاله وأشباهه. وفي القاموس المحيط، الشَكْل: الشَّبه، والمِثْل. تقول: هذا من هواي ومن شكلي، جمع أشكال وشكول.



صَّخِين	المسحاة: من أدوات البناء قديماً، حديدة عريضة معقوفة مثبت بها خشبة غليظة، يُجرف بها الطين والرمل والتراب، والجمع صخاخين. وفي لسان العرب، السخاخين: المساحي واحدها: سَخِين بلغة عبد القيس، وهي مسحاة منعطفة.
صُخَة	الصُّخَة: السكون والصمت الشديدين فصيحة مشتقة من صَخَّ لحديثه أصاخ له، كما في تاج العروس. وفي القاموس المحيط: الأصخ: الأصم جداً لا يسمع البتة.
صِخِي	تطلق على الجواد الكريم، الذي لا يبخل في بذل العطاء للمحتاج. فصيحة، من السَخاء: الكرم والجود.
صِرْف	الخالص جداً الذي لا يخالطه ماء ونحوه. وهي من اصطلاحات أصحاب الشراب، يقولون: صُب لي صِرْفاً: أي خمرة خالصة بدون ماء أو شيئاً شبيهاً له من شراب. وفي جمهرة اللغة، الصِرْف: الدم الخالص، والطلاء والدم الشديد الحمرة أيضاً. وصِرِفَت القطعة أو الكلية: صار أوان لقاحها وتوالدها وفي القاموس المحيط، صِرِفَت الكلية صِرَوفاً وصِرَافاً بالكسر: إذا اشتبهت الفحل، وهي صَارِف.
صِرِيفَة	الصِرِيفَة: الكوخ الصغير المبني من سعف النخيل والجمع صِرَيف. وفي كتب اللغة، الصِرِيفَة: السَعْفَة اليابسة، وكذلك الكوخ المبني من سعف النخيل.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

شعر

## حنين حزين

شعر: د. سالم عباس خداده  
(الكويت)



ARCHIVE

<http://archive.sakhrif.com>

مرغمان علي وفاة ابن الشاعر رحمه الله ...  
وتبقي الصور لا تبأح الفكر

مرغمان والشجون الشجون  
كيف بالله تستريح الجفون؟  
إن دمعاً جرى شجى سوف يجرى  
هل أداجي والمبكيات فنون؟  
تلك ذكراد في الزوايا سيات  
أيئما كنت في الزوايا تكون  
صورة أو رسالة أو بقايا  
من بقايا طاعن وطع  
وردتاه ( \* ) تنادياني فأصغي  
لربيع هو الربيع الحزين

إن تقولوا : بابا، يرف فؤادي  
 مثلما رف بلبل مسجون  
 خنجر الحزن يرتعي في الحنايا  
 ثم ينسل والحنايا أنف  
 خنجر فوق خنجر ذكريات  
 تتوالى، ولا تراه العيون  
 كان كالياسمين روحاً وعطراً  
 فإذا عمره هو الياسم  
 كلما قلت سوف أنسى إذا بي  
 في عذاب هو العذاب المب  
 تتوئى الأييام وهي رصاص  
 رغم أن الأييام كنز ثم  
 لا أرى في الزمان غير زمان  
 كم تبارى فيه اليقين الظنون  
 كيف أهوى حامي كلمة برق  
 وأحاطتني الهيموم الهتون  
 هل جنون أبكي اشتياقي إليه  
 منذ أن غاب؟ أم جمودي الجنون؟  
 فحنيني لا تحتويه حروف  
 إنه، إنه الحنين الحزين  
 ويح قلبي وما أنا اليوم فيه  
 أسجين؟ بل كل أفقي سجا  
 إنني كل جمعة ألتقيه  
 غير أن الثرى كريم ضن  
 فهو يعطي للروح نضحة رُوح  
 في لهيب قد أشعلته المنون  
 ولديه السكون كهف رهيب  
 هل لأدي، متى يزول السكون؟

\* طفلاته، الطهفة ودلال.



# شعر

## معشوقة أنت

شعر: وليد القلاف  
(الكويت)



(قصيدة في حب الكويت تزدهر بأعياد الوطن)

تَفَجَّرَ الشَّعْرُ فِي الْوُجْدَانِ وَازْدَحَمَا  
حَتَّى غَدَا الْجِسْمُ مِنْهُ يَا كُوَيْتُ فَمَا  
وَغَنَّتِ الرُّوحُ مِنْ إِحْيَائِهِ نَغْمًا  
هُوَ النِّشِيدُ الَّذِي نُغْلِي بِهِ الْعِلْمَا  
لِلْهِ أَنْتِ وَقَدْ هَيَّأْتِ وَاحْتَهُ  
لِكَيْ نَرَاهَا بَعَيْنِ الْعَاشِقِينَ حِمَى  
وَنُرْتَدِي مَنْ شَذَاهَا الْعَذْبُ أَجْنَحَهُ  
بِهَا نَحْلُقُ فِي الْحُلْمِ الَّذِي ارْتَسَمَا

مَا زِلْتُ أُهْدِيكَ مَنْ أَنْفَاسِهَا دُرّاً  
 لَوْ اسْتَضَاءَ بِهَا الْإِشْرَاقُ مَا انْقَصَرَمَا  
 وَأَنْتِ فِي نَظَرِ الدُّنْيَا مُحَيَّرَةٌ  
 فَصَافِحِي الشُّهُبَ أَحْبَاباً أَوْ الْقِمَمَا  
 وَفَوْقَكَ الشَّمْسُ عُنْوَانُ لُحْمَةٍ  
 تَفْتَحُ الْفُكْرَ فِي صَفْحَاتِهَا حِكْمَا  
 وَحَوْلَهَا الشُّعْبُ يَرْوِي عَنْ خِمَائِلِهَا  
 قِصَائِدَ تَرْسُمُ الْأَخْلَاقَ وَالْقِيَمَا  
 مَا زِلْتُ أَفْقَابُهُ الْأَقْمَارُ سَاطِعَةٌ  
 وَمَنْ رَأَى غَيْرَهُ أَفْقاً فَقَدْ ظَلَمَا  
 وَمَنْ وَفَائِكَ يَبْقَى الْجُودُ مُغْتَحِراً  
 بِمَا يَرَاهُ مِنَ الْبَذْلِ الَّذِي انْتَضَمَا  
 طَوْتُ بِشَائِرَةِ الْأَفْئَاقِ مُتَقَالَةً  
 مِنَ التَّكْرُمِ حَتَّى أَضْبَحَتْ دِيَمَا  
 وَالْحُبُّ مَنْ غِيَرَهَا يَبْنِي مَوَاقِمَهُ  
 بِنَاءَ خَيْرِيَّةٍ إِضْرَاكَ التَّزَمَا  
 أَجَلٌ سَتَبْقَى كَمَا الْأَطْفُودُ شَامِخَةً  
 إِلَى السَّمَاءِ فَلَا بَحْلاً وَلَا عَدَمَا  
 وَلَا زَاتُ أَعْيُنِ الْأَيَّامِ مِنْ أَحَدٍ  
 يَرَاكَ تُهْمُ يَرَى التَّرْحَالَ مُغْتَنَمَا  
 أَهْوَاكِ يَا مَنْ بِكَ الْأَجْدَادُ قَدْ فَتَحُوا  
 بَابَ الْفَخَارِ لِمَنْ مِنْ بَعْدِهِمْ قَدِمَا  
 فَفِي قَضَائِهِمُ الْأَشْعَارُ كَمْ سَجَعَتْ  
 وَفِي بَحَارِهِمُ النَّهَامُ كَمْ نَهَمَا  
 وَأَرْضُ كَاطِمَةٍ بِالْفُخْرِ مُنْعَمَةٌ  
 لِمَنْ لَرَادُ بِهَا أَنْ يَفْهَمَ الْقَدَمَا  
 نَبْقَى وَتَبْقَى لَنَا الْأَخْلَاقُ رَاسِمَةً

وَجْهَ الْوَفَاءِ.... فَيَا حُسْنَ الَّذِي ارْتَسَمَا  
 وَلِأَعْرُوبَةِ وَالْإِسْلَامِ فَيَا كَيْدَ  
 تَصَرُّفِ الْأَمْرِ بِالْقُدْرِ الَّذِي لَزِمَا  
 مَفْتُونَةٌ بِأَعْتِدَالِ الْفُكْرِ فَاتَنَّةٌ  
 وَلَا تَرَى بِسِوَاهَا الْوَاقِعَ انْتَضَمَا  
 قَلْبُ السَّلَامِ لَهَا قَلْبٌ وَأَكْرَمُنَا  
 مَنْ أَصْبَحَ الْيَوْمَ فِي قَلْبِ السَّلَامِ دَمَا  
 وَمَنْ سَمَّا حَتِيَّتَهَا انْقَادَ الْقَرَارَ إِلَى  
 إِخْوَانِ مَزِيَمٍ فِي الْجَمْعِ الَّذِي اقْتَسَمَا  
 حَتَّى تَمَازَجَتِ الْأَفْكَارُ وَاتَّفَقَتْ  
 آرَاءُ مَنْ وَضَعُوا الدُّسْتُورَ وَالنُّظْمَا  
 وَأَصْبَحَ الْفَرْدُ مَشْغُوفًا بِمَا رَضِيَتْ  
 لَهُ الْأَمَانَةُ طِفْلاً كَانَ أَوْ هَرِمَا  
 قَالِ الْأَمِيرُ كَمَا أَنَّ الشَّمْسَ فَلَسْتُ فُتَّةً  
 تَكْسُو الْبُيُوتَ مِنَ الْإِشْرَاقِ وَالْخِيَمَا  
 وَفِي ظِلَالِ أَمَانِينَا الَّتِي ابْتَسَمَتْ  
 كَمِ التَّقَانِ وَأَوَّلِي الْعَهْدِ مُبْتَسَمَا  
 وَالشَّعْبُ يُبْنِي صُروحَ الْمَجْدِ عَالِيَةً  
 وَكَمِ بِهَا زَاخَمَ الْأَقْمَارُ وَالرُّجْمَا  
 تَهْجُجُ مِنَ الْوَحْدَةِ الْمَثَلَى يُضِيءُ لَنَا  
 وَهَلْ يُضِيءُ لَنَا أَوْلَمَ تَكُنْ رَحْمَا  
 مَا لِي أَرَى الشُّوقَ لَا تَخْبُو بِوَاعِيَتِهِ  
 وَلَا أَرَى بِسِوَاهِ الْعُمْرِ مُعْتَزِمَا  
 فَارَشَتْ قَلْبِي لَهُ دَاراً فَعَطَّرَهَا  
 بِمَا لَدَيْهِ مِنَ الْعِطْرِ الَّذِي كَرَّمَا  
 حَتَّى غَدَتْ مِنْ شَذَاهِ الْعَذَابِ مَمْلُوكَةً



أَنْتَ الْمَلِكُ الَّذِي فِي أَمْرِهَا اخْتَكَمَا  
فَمِنْ جَمِيعِي إِلَيْكَ الْيَوْمَ تَهْنِئَةٌ  
وَطَاعَةٌ مَنْ تَفَانِيهَا مَضَتْ قَدْماً  
وَرَايَةٌ لَا يَزَالُ الْحُبُّ يَرْفَعُهَا  
حَتَّى غَدَا حَرَمُ الْبَارِي لَهَا حَرَمًا  
تَسِيرُ فِي ظِلِّهَا الْأَعْمَالُ صَالِحَةً  
وَلَا أَرَى عِوَجًا فِيهَا وَلَا ثُلُمًا  
وَكَيْفَ لَا وَهَوَاكَ الْعَذْبُ أَغْنِيَةً  
بِهَا الْمَسَارُ اسْتَوَى حَتَّى غَدَا نَعْمًا  
وَأَصْبَحْتَ نُوحَةَ الْأَيَّامِ زَاهِيَةً  
حَتَّى كَأَنِّي بِرُؤْيَاهَا أَرَى إِرْمًا  
مَعْشُوقَةً أَنْتِ وَالْأَمَالُ عَاشِقَةٌ  
وَكَمْ لَهَا فَيْكٍ مَا يَسْتَنْهَضُ الْهَمَمَا  
وَمَنْ تَكُونِي لَهُ سَبَابُ صَبُوتِهِ  
فَلَيْسَ بِهِنَّ نَعْمٌ مَا يَمْنَعُ الْجَمَمَا  
يُسَامِرُ النُّجْمَ فِي الظُّلُمَاءِ مَكْتَفِيًا  
بِأَنْ يَرَاكَ وَيُوفِي نَوْمَهُ حُلُمًا  
نَزِيهٍ فِي حَرَمِ الْأَشْوَاقِ مَغْتَكِفًا  
وَلَا تَقُولِي لَهُ : إِيَّاكَ وَالْأَنَّا  
مَا زَالِ مِنْ أَلَمٍ يَهْضُو إِلَى أَلَمٍ  
وَلَيْسَ بِالْعَاشِقِ الْوَلَهَانُ مَنْ سَلِمَا  
مَلَكْتُكَ النَّفْسُ يَا مَنْ بِالْهَوَى امْتَلَكْتُ  
أَمْسِي وَيَوْمِي وَمَا فِي قَادِمِي انْكَتَمَا  
وَلَسْتُ مِمَّنْ إِذَا مَا الشُّوقُ هَزَّهُمْ  
رَأَوْا بِوَصْفِ جَمَالِ الْغَيْدِ مَغْتَنَّمَا  
فَلَا وَرَبِّكَ لَنْ تَحْلُقَ صَائِدُنَا

# شعر

## معاً في المدار البعيد

شعر : محمود أسد  
(سوريا)

تسير إلى اليم

تحمل فيء الظلام

تطير إلينا، إليكم

تخلق خلف العيون

وراء السراب

كصقرا تلوى

فراح يلون وجه السماء

يغرد لي في السحاب المبلل

عشقا ووجداً

لتنزل غيم المخاوف

في خلصة من ضياعي....

نطوف.. نجول..

لنبحث عن لقمة من سعير

تماذي، وأعلن وأد الفراق

تنادي..ولا من مجيب  
نحاول.. يصحو الرقيب  
يكشر.. هدد..  
كسر عنق الزجاجة  
أحرق في الحريق...  
تكون.. ليوم.. لعام  
تكون لنسكن أحداق تلك المغاني  
وتلك السيوف  
معاً سوف تأتي  
تباذلت حقد البغاث  
وتفقا عين الحال...  
نعم سوف نحيا  
كما نحن شئنا  
و شاء القطار.....  
ندور إلى ما تريد البداية منا  
نقاوم جنح الترهل في الليل  
والوغد حط الديار  
نقاوم حتى تعود الحياة  
لبسمة أمي وأختي  
وينبت فيها الرجاء  
أجل قد نعاق.. أعاق  
وقد تسترد الديون الرجيمة...





سنمضي على جدول من دماء  
نفتش عن منهل من حياة  
يبث عبير الولادة....

معاً في الطريق المدمى  
معاً في القرار المرصع شوقاً  
ووعداً بكرم الخلاص  
نعم في المحيط وفي البحر  
في النزف قبل المخاض  
ألسنا على خطوات الخفافيش

تهنا وتاه الحوار  
ندور نغني.. نجرّد  
سيف الزمان الغريب  
سنبقى مسافات تلك الدوائر

تعزف للضجر والليل  
حتى تقوم القيامة  
سنبقى وحيدين دون انتظار  
ودون انشطار، يلوّث  
درب انتمائي  
أتينا لنغسل مكر التشدّق  
فالباب يحرق جيد الحروف  
ليوقظ فيها الحرائق...

تسير على غير نهج  
يطرز غصن الشفاه  
سنمضي إلى واحة من سكير  
ونهر يرذ لعبير الحواس..  
نعزي رصيف المدينة  
نفضح ذن التقاعد  
للسيف والحرف والعشق الحلال  
وما هو أعظم..  
أنحبو معاً للمدار المتشع  
نوراً وثاراً؟؟  
عسانا تعبد الأماهة للأهل  
من أهلنا في زمان الرياء؟؟  
سنأتي معاً للضياء المعتق  
نرفع سوط اللثام  
ونحمد فينا بقيّة خوف  
بدا للجميع سوار انصياح  
أساقيك كأس المؤدة  
لسنا سوى غرسة  
ترتوي بالأنهار  
ولسنا  
سوى منهل  
للصغار الكبار

## حين يموت البحر

شعر: جميل حسين إبراهيم  
(الإمارات)

لا بحر ينام على قلبي  
لا شعري يوجج ذاكرة العشب  
شجراتي الخمس تلاشت

وعليها صورة حبي

فلماذا صرت بعيداً

أجتري حنيني  
<http://Archive.Sakhril.com>

وأنود بأضياف القرب

ولماذا قلبي لا ينسى

فنجان القهوة في زمن صاف عذب

ولماذا ألف سؤال

يوشك أن يودي بي

نكن .. لا بحر ينام على قلبي

يتقدم بي زمن أسمى

أتوسده في سفري العبثي

أبحث بين رماد الكلمات

عن اللهب القدسي



وأقول: وداعاً يا سفر البحر  
ويا زفرة الكلمات المحروقة كالعمر

يا لون خريف  
يرشق كل فصولي بالشعر  
وأنا ممتشق أضغاث الماء  
وأهز جذوع اللغة الخرساء

أتذكر وقع خطاي على العشب  
خريف النعناع يرف على قلبي  
وحريق الكلمات  
أتذكر صوت تكسر دمعني في الشرفات

لم لا أجتث حنيني  
لرميه هناك مع الظلمات ؟

لم أجتز زماناً مات ؟  
لا بحر ينام على قلبي  
وأنا وحدي في مقعدي الخالي  
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

يؤنسني شبح الذكرى

ودوي سؤال:

كيف يموت البحر ويغدو

محض خيال ؟

## تحطم نفسي

بقلم: امبروز بيرس(\*)  
ترجمة: فريد اسمندر

في صيف عام 1874 سافرت إلى "ليفربول" في مهمة عمل لصالح مؤسسة "برونسون وغاريت" التجارية في نيويورك "أنا" وليام غاريت "وشريكي هو" زيناس برونسون ". عندما أعلنت الشركة إفلاسها العام الماضي لم يتحمل الشريك صدمة الهبوط من الغنى إلى الفقر فمات.

بعد أن أنهيت عملي بما تطلبه من جهد وتعب رأيت بأن رحلة بحرية مطولة ستعود علي بالمتعة والفائدة معا . وهكذا ، بدلا من أن أركب في طريق عودتي واحدة من تلك البواخر الفخمة ، حجزت لنفسي مكانا إلى نيويورك على المركب المسمى "مورو" مصطحبا معي شحنة كبيرة وثمينة من البضائع التي اشتريتها . كان "مورد" مركبا انكليزيا من النوع الذي لا يتسع إلا لعدد قليل من المسافرين . وقد صادف آنذاك أن كنت الوحيد على متنه إضافة إلى فتاة انكليزية ترافقها خادمة زنجية في أواسط عمرها ، كان شيئا يدعو إلى الفضول أن تسافر شابة مثلها وهي محاطة بتلك الرعاية لكنها فسرت الأمر لي في ما بعد قائلة إن رجلا وزوجته من "كارولينا الجنوبية" قد تركا الزنجية في منزل والديها الكائن في "ديفونشاير" وماتا هناك في اليوم ذاته وهو حدث يحمل من الغرابة ما يكفي لأن يبقى واضحا في ذاكرتي حتى ولو لم أعرف من خلال حديث لاحق لي مع السيدة الشابة بأن اسم الرجل كان "وليام غاريت" ،

أي الاسم نفسه الذي أحمله. كنت أعلم بأن بعض أقاربي يسكن، في "كارولينا الجنوبية" لكنني أجهل كل شيء عنهم وعن ماضيهم.

أبحر "مورو" من مصب نهر "ميرزي" في الخامس عشر من حزيران، وقد رافقتنا طوال أسابيع ربيع طيبة وسماء صافية. كان القبطان رجل بحار رائع إنما لا يتقن أي شيء آخر. كان مقلاً في رفقته لنا إلا على مائدته، وبذلك أتيج لي المجال لأتعرف على السيدة الشابة، جانب هارفورد بشكل جيد وفي الواقع كنا لا نفترق إلا لحماً. بما أنني أميل إلى الاستبطان ومراقبة النفس فقد حاملت كثيراً أن أحلل الإحساس الجديد الذي أوحته لي تلك السيدة وأحدده - جاذبية خفية رقيقة وغامضة وإنما قوية كانت تدفعني للقاءها والتقرب منها، لكن محاولاتي لم تجد نفعاً. استطعت فقط أن أتأكد بأن ذلك الإحساس لم يكن حباً. ولما أصبحت على يقين من صدق طويئها تجرأت في إحدى الأمسيات - أذكر بأنها كانت أمسية اليوم الثالث من تموز - أن أسألها ضاحكا ونحن نجلس على سطح المركب إن كان باستطاعتها مساعدتي في حل ما يساورني من شكوك.

صمتت لحظة وقد أشاحت بوجهها عني. خشيت أنني ربما تصرفت بفظاظة. أدارت رأسها نحوي وركزت بصرها على عيني بمهابة. وخلال برهة سيطر على ذهني وهم غريب لم يدخل ساحة الشعور عند إنسان من قبل. بدت وكأنها تنظر إلي ليس بعينيها إنما من خلالهما، من مسافة بعيدة وراءهما، وأن عدداً من الرجال والنساء والأطفال الذين لمحت على وجوههم تعابير زائلة ومألوفة على نحو غريب تجمعوا حولها وهم يحاولون بلهفة لطيفة أن ينظروا إلي عبر العينين ذاتها. كان المركب قد اختفى، كذلك البحر والسماء. لم أكن واعياً إلا إلى الهياكل الموجودة في هذا المنظر الوهمي الخارق. ثم خيمت علي الظلمة فجأة. وكما اعتاد عينا الإنسان بالتدريج على ضوء خافت في مكان مظلم أخذت الأشياء التي كانت تحيط بي سابقاً، سطح المركب وصاريتة وحباله، تنحل خارجة من العتمة ببطء. كانت الأنسة هارفورد مغمضة العينين وتبدو نائمة في كرسيها، والكتاب الذي كانت تقرأ فيه لا يزال على حجرها مفتوحاً ويدافع غامض نظرت إلى أعلى الصفحة كان الكتاب نسخة من ذلك العمل النادر الغريب "تأملات دينكر (x)". وكانت سبابة السيدة تستقر على هذه القطعة:

"لقد أعطيت للجميع لتؤخذ بعيداً وتكون بمعزل عن الجسد لفترة وجيزة، فجداول الماء حين تنساب فوق بعضها البعض يولد الضعيف فيها من القوي وتكون هناك أسرة واحدة تتقاطع مساراتها وتتشابك وتتوأكب أرواحها وتترافق بينما تسلك أجسادها الطرق المحددة لها مسبقاً دون علم منها".

نهضت الأنسة "هارفورد" مرتعشة كانت الشمس قد توارت وراء الأفق ولم يكن الجو بارداً، الريح ساكنة والسماء خالية من السحب، ورغم ذلك لم تكن النجوم مرئية. جاءت من سطح المركب. استدعي القبطان من الأسفل وانضم إلى الضابط الأول الذي وقف ينظر إلى مقياس الضغط الجوي وسمعته يهتف: "يا إلهي!".



بعد ساعة من الزمن انتزعت الدوامة العنيفة التي أحدثها المركب الغارق من بين يديّ جسد "جانيت هارفورد" وكانت الظلمة تحجبها ورذاذ الماء. أما أنا فأغمي عليّ بين حبال الصاري الطافية التي سبق أن ثبّت عليها نفسي. أفقت على نور مصباح. كنت ممدداً على سير وسط أشياء مألوفة في حجرة خاصة داخل سفينة بخارية، وعلى الأريكة قباليّتي جلس رجل يقرأ في كتاب وقد تعرى حتى الخصر استعداداً للنوم. عرفت فيه وجه صديقي "جوردن دولي" الذي التقيت به في "ليفربول" يوم سفري، وكان هو نفسه على وشك الصعود إلى متن السفينة البخارية المسماة "براغ سيتي" وحضني على مرافقته. بعد لحظات قليلة استطعت أن أناديه باسمه "قال ببساطة: "حسن، ماذا؟" ثم قلب صفحة في كتابه دون أن يحول بصره عنه.

سألته: "هل أنقذوها يا دولي؟"

تنازل الآن ونظر إليّ مبتسماً وكأنه أحس بالمتعة. كان واضحاً بأنه اعتقدني بين النائم والمستيقظ "أنقذوها؟ من تعني؟".  
"جانيت هارفورد"

تحولت متعته إلى دهشة. حدق بي بشتات ولزم الصمت.

تابعت قائلاً: "أظن بأنك ستخبرني لاحقاً". ثم سألته: "أية سفينة هذه؟". حدق "دولي" نحوي مرة أخرى وقال: "إنها الباخرة "براغ سيتي" وهي متجهة من "ليفربول" إلى نيويورك منذ ثلاثة أسابيع وأحدى آلاتها محطلة الآن. المسافر الرئيسي على متنها هو أنا "جوردن دولي" إضافة إلى المجهنون "وليام غاريت" لقد استقل هذان المشهوران الباخرة معاً، لكنهما على وشك أن يفترقا بسبب عزم الأول الراسخ على قذف الثاني من فوق السطح".  
http://Archive.org/Sakirrit.com  
جلست في السرير منتصباً كالسهم "أتعني بأن كنت طوال ثلاثة أسابيع أحد المسافرين على هذه الباخرة؟"

"نعم، واليوم هو الثالث من تموز"

"هل كنت مريضاً؟"

"كنت بصحة جيدة ودقيقاً في مواعيد حضورك وجبات الطعام"

"يا إلهي! هناك سرّ ما يا "دولي" أرجوك أن تكون جاداً. ألم ينقذني أحد ما من حطام المركب "مورو"؟"

تبدل لون "دولي" اقترب مني وجس رسخي. ويعد لحظة سألني بهدوء: "ماذا تعرف عن "جانيت هارفورد"؟".

"أخبرني أنت أولاً، ماذا تعرف عنها؟"

نظر إليّ "دولي" متفرباً كمن يفكر ماذا سيفعل. جلس على الأريكة وقال: لم لا أخبرك!

لقد التقيت بـ "جانيت هارفورد" في لندن منذ عام، وسوف أتزوجها. إنها

تنتهي إلى أسرة من أثرياء "ديفونشاير" عندما استاء والدها من الأمر هربنا بقصد الزواج. لكن في اليوم الذي كنت أسير معك متجهين نحو رصيف الميناء لنستقل هذه الباخرة شاهدتها وخادمتها الزنجية الوفية تقصدان المركب "مورو" لم توافق على مرافقتي لأنها رأت من الأفضل أن تسافر في مركب شرعي حتى تتجنب المراقبة وتقلل من خطر اكتشاف مكاننا. إنني أخشى الآن أن يؤخرنا العطل الذي أصاب هذه الباخرة فيصل "مورو" إلى نيويورك قبلنا وعندها لن نعرف الفتاة المسكينة إلى أين تذهب

استلقيت على سريرى بهيوع بالغ وأنا أكاد لا أتنفس. كان من الواضح بأن الأمر قد أقلق "دولي" الذي استأنف حديثه بعد فترة قصيرة "بالمناسبة، إنها ابنة عائلة "هارفورد" بالتبني. قتلت والدتها إثر سقوطها عن الحصان أثناء رحلة صيد. أما والدها فقد جن حزناً وغماً وانتحر في اليوم ذاته وبقيت الطفلة وحيدة. لكن لم يمض زمن طويل حتى تبناها الزوجان "هارفورد" وهكذا كبرت وترعرعت ولديه الاعتقاد بأنها ابنتهما

ما هذا الكتاب الذي تقرأ فيه يا "دولي"؟

"آه، اسمه "تأملات دينكر" إنه كتاب غريب أعطته لي "جانيت" إذ كان معها نسختان منه. أتريد أن تراه؟"

رمى الكتاب إليّ وافتتح أثناء سقوطه وفي الصفحة التي انكشفت طالعنتني أسطر موسومة بعلامات: "لقد أعطيت للجميع لتؤخذ بعيداً وتكون بمعزل عن الجسد لفترة وجيزة، فجدول الماء حين تنساب فوق بعضها بعضاً يولد الضعيف فيها من القوي، وتتكون هناك أسرة واحدة تتقاطع مساراتها وتتشابك وتتواكب أرواحها وتتوافق بينما تسلك أجسادها الطرق المحددة لها مسبقاً دون علم منها".

قلت وأنا أسيطر على اضطرابي: "لقد كان لها - أعني بأنها تمتلك ذوقاً فريداً في القراءة".

"نعم. والآن ربما تمنّ علي وتشرح لي كيف عرفت اسمها وتخبرني عن المركب الذي أبحرت على متنه"

قلت: "إنه أنت من تحدث عنها أثناء نومك"

بعد أسبوع دخلنا إلى ميناء نيويورك يسحبنا أحد زوارق القطر. أما عن المركب "مورو" فلم يسمع أحد عنه شيئاً.

---

"أمبروز بيرس" 1842: 1914 كاتب أمريكي قاص وصحفي.

"دينكر" - 1852 1918 عالم انساني فرنسي.

## قصّة

### الأصفار تشكّل رقماً

بقلم: جميلة سيد علي\*  
(الكويت)

مجموعة من الألواح الخشبية المتراصة، تثبت إلى بعضها البعض بتقنية عريقة، لم تكن تكنولوجيا القرن الحادي والعشرين أحد عناصر تكوينها بل ساهم ذكاء الفطرة الإنساني الراسي على الشواطئ التاريخية ومهارات الأكف السمرية المعروفة في دمجها بروعة تصميمية. قاعدة خشبية جافة يحيط بها سياج خشبي من الألواح المتتالية هو مجسم شهير يشكل في مجمله بوما بحرياً استخدم في تثبيت هيكله عرق البسطاء الأقوياء ممزوجاً بسيولة الملاك الأذكيا.

في التمازج التركوازي الممتد، حيث يتلاقى الأفق الفضائي بنظيره البحري، يصبح المداد الأزرق هو البساط الذي تنهادى على سطحه وتحت سقفه سفينة الجهد والعناء. أجسام متمرسية بمواجهة أهوال السطح والأعماق تشكل غالبية المتواجدين على البوم. يملأ تشققات وأخاديد جلود بحارتها ملح البحر الحارق الذي يجب ألا يجف أبداً كسبيل أوجد لطلب الرزق.

جسم خشبي مجوف يضم أجيالاً متوارثة لحرفة حرث قاع البحر بالأصابع العارية وحصاد الدر الثمين. يضم أيضاً - ولكن بحذب كبير- الأبدان المنعمة التي تعاني كثيراً خلال رحلة الرزق الطويلة من عناء العد المتواصل للمعادن الرنانة الذهبية والفضية والأهم من هذا كله من عد السوائر اللؤلؤية



الخلابة. تركيبتان بشريتان متوازيتان مهما امتدتا لا تلتقيان، حواسيب بشرية طافية على السطح وشقاء غاطس في الماء المالح لاستخراج درر المبختين من البشر.

يوم سفار يبحر في حوض أزرق ملئ حتى الشفة بالخير الوفير. وعاء أزلي يضم في أحضانه آهات ويا مال، عرق ودماء، شقاء وسعادة يغلفها شجاعة وبسالة يفر من أمامها وحوش ومردة الأعماق. ضمن نفس الحواف الخشبية لسفينة الكدح والثراء تستقر عقول مديرة جبلت على التفكير المنطقي الموزون منذ دهور في كيفية استجلاب الكنوز الرائعة. دانات متعددة الألوان والأشكال لا يستأصلها من جنورها العميقة ويصعد بها إلى السطح المنظور سوى السواعد السمراء والأكف الممزقة. دوائر ثمينة لا تكاد الأنامل المتشققة تتلمس نعومتها وانسيابية تضاريسها حتى يتم انتزاعها من الأيدي الحاصدة التي رصتها والقوالب الصلبة التي تغلفها في سلال مغزولة بالحبال الرفيعة ليتم صرّها بعد تعرية جمالها الأخاذ في نسيج تجاري أرقاماً فلكية. أصفار متعددة تصطف على شمالها أرقام عربية وهندية تتزايد باستمرار. لا يحد الفضاء الأزرق من توالدها بل على العكس يطلق لها العنان لتتضاعف وتتنمو وتتكاثر.

- لماذا ينام هذا في وضع النهار؟

- إنه مريض يا بوجاسم. بادرت بالرد على المجدي دفاعاً عن البحار المريض.

- وهل يمرض الرجال؟ هيا هيا فليكمل عدد غطساته وإلا سأخضم الروديات من يوميته.

- جاء رد المجدي أقسى من سؤاله.

- أنا سأكملها بدلاً منه. لقد أخبرت بومشاري النوخذا فوافق.

- هه! عشنا وشفنا! زين دير بالك أنت بعد يا القوي ترى إن طحت ما في أحد يشيلك. أجابني المجدي بتهكم وهو يدير ظهره متوجهاً إلى مقدمة السفينة.

- أنا بخير يا متعب. لا تحتك مع بوجاسم المجدي من أجلي. أستطيع أن أغطس نصف عدد الغطسات. حشرج المريض بصوت واه بعد انصراف بوجاسم وهو يحاول الوقوف على قدميه بصعوبة.

- هون عليك يا بو إبراهيم، ريح اليوم بعد وإنشالله ما فيك إلا العافية. لا تحاتي بوجاسم ولا تحاتيني ترى ما لك إلا صحتك.

- أجبته بحزم وأنا أعيده للنوم. الغطسة الأولى. باسم الله وعلى نيتك يابو إبراهيم.

لم تكن الأمواج فقط هي أول ما صفعني على وجهي عند إلقاء نفسي إلى المجهول بحثاً عن القوت الذي يخبئه القدر في ظلمات التجاويف المائية بتياراتها العنيفة أحياناً والوديعه في أحيان نادرة. صوت بو إبراهيم الخافت وأنفاسه المتحشجة تتابعني وتحاصرني حتى في الأعماق. بدفعي المتواصل لرأسي الشامخ إلى القاع بمساعدة الحجر الثقيل في عنقي وتحريك قدمي بتتابع سريع لزيادة سرعتي في الغطس والسباحة ينعبد لدي الإحساس بالزمان والمكان. في ثوان معدودة يبدأ الماراثون الشخصي بيني كأي بحار وبين حياتي كأي

إنسان.

مع إغلاق فتحتي الأنف بالفطام والاكتفاء بملء مخزون الرثة بالسنتيمترات المكعبة المحدودة من الأثير والقفر في الماء يبدأ العد التنازلي للغالب والمغلوب ويبدأ تساؤلي عن كيفية حل المعادلة الرياضية الصعبة، ما مقدار الزمن الذي أستغرقه في استهلاك الذرات الهوائية المخزنة في صدري ويكفي في نفس الوقت لالتقاط العدد الأكبر من المحارات الحبلية بالأجنة النفيسة؟ في اللحظة التي يتغمس فيها كياني الإنساني بالسائل القدري أبداً العد لحل هذه المعادلة المصيرية

- واحد، الله واحد. اثنين، ما له ثاني. وقبل أن أكمل الأرقام أكتشف جهلي الكبير بقوانين الحساب فقد نسيت أن أبداً العد من الصفر.

- هه، هه، انتزعت الفطام من أنفي بقوة مستشعراً ألماً آخر غير ألم الاختناق. ألم اندفاع أكسير الحياة في الرثتين الكادحتين. حتى التنفس اللازم للحياة يكون عند الخاصة مصحوباً بالألم. استغرقت من سحبي إلى السطح دون أن أقوم بشد الحبل.

- اشفيك يا متعب. عسى ما شر. طولت علي وايد وما هزيت الحبل. أنا تليتك من خوفي عليك. تدافعت الكلمات بسرعة وبقلق واضح من فم السيب بمجرد أن رأني خارج الماء.

- مشكور يا خوي بس تراك استجملت شوي. توني بديت أعد كم صفر باقي قبل ما يخلص الهواء وكم صفر محار منتفخ بجمعهم قبل ما أموت. أجبتة بأنفاس لاهثة ومتقطعة وأنا أصعد إلى سطح اليوم.

- شنهو؟ شها الحجي؟ أي صفر وأي موت. اقعد ارتاح زين. شوف النديين المعلق برقيتك، المحار اللي فيه - ما شاء الله- ما يحصله ثلاث غاصة. أجايتي مبارك زميلي الخواص الذي يرتاح على السطح قربي لخمس دقائق قبل الغوص مرة أخرى.

- ابتسمت بألم وأنا أنظر إلى المحارات المطبقة على الشروة الموعودة للنواخذة والطواويس تندرج بعيداً عن سلتي الحاصدة لتتلقفها السكاكين الحديدية التي تنهي حملها بقطع واحد غير أبهة باكتمال الجنين مولوداً بدمراً أو سقطاً هلامياً لزجاً. إما صفر على يمين الأرقام الفلكية يحمل الخير الغزير لمن امتلكها أو صفر على الشمال يضاف لرصيدي وغيري من البحارة.

- دير بالك علي يا السيب ! أنا ماني دقس انسمي طويل مثل متعب . أول ما أتل حبل الايدة طلعتني موتسهى عني وتعد الأصفار مثله؟ ثم بضحكة متهمكة تتمم مبارك وهويكتم أنفاسه بيده ويقفز إلى الوعاء المطعم بالدر النفيس

- معقول ؟ معقول إن أي أحد يعد الأصفار ؟

تتابع غطساتي ومبارك بالتوالي. لا بد أن نكمل خمسون تبة قبل مغيب

الشمس. كلما التقط أحدها أنفاسه كتمها الآخر وكأن هواء الأرض الذي يتنفسه الطير والدواب لا يكفي لأن نتنفسه معا إن أردنا الاستمرار في الحياة.

- يا عيال، يا عيال المغرب دخل علينا. زبحوا زبحوا. وقفوا الغوص.

ما إن خلعت المشمول ولباس الغوص الذي كفاني شر الدول عشرة أعوام وأحكمت ربط وزاري حتى قصدت بوإبراهيم للطمئنان على صحته. هالني تدهور حالته. صدره يحشرج بقوة وأنفاسه تتردد في صدره بصعوبة.

سلمت عليه وأنا أتحسس جبينه بكفي

- ما تشوف شر يا بوإبراهيم. شد حيلك. نبيك ترد لعافيتك بسرعة.

حاولت أن أجعل صوتي طبيعياً وأنا أتحدث إليه، لم أشأ أن أعلمه بخطورة حالته فحرارة جسمه ألهمت كفي. لو كان السعال فقط مرضه لهان الأمر ولكنه يرتعش من الحمى التي تفتك بالمريض وسط هذا المجتمع البحري القاسي. لم أسمع إجابة منه، كان يهذي ويرتعش دون أن يعي ما يقول. إبراهيم، كان هو الاسم الأكثر تردداً خلال هذيانه. ربت على كفيه وأنا أعطيه بأردية كثيرة لأوقف ارتعاشه ومنظر ابنه إبراهيم ذو الخمسة أعوام يقفز أمام ناظري.

- بومشاري، طال عمرك، ترى بو إبراهيم متكلف وايد ومحتاج ادوا ورعاية.

قبل أن أكمل جملة بصوت وفؤاد يعتصرهما الألم، وقبل أن أتبين رأي النوخدا، انبرى المجنم بوجاسم للرد بصوت أجش  
- شقالوا لك إحنا فاتحينها عانية؟ وإلا انت غشيم عن سر وأهل البحر. ثم بصوت أعلى ليسمعه كل من على اليوم

- الحجي لك ولغيرك أنا والنوخدا كلمتنا واحدة. اللي يغوص عشر مرات باليوم ياخذ حصته واللي ما يغوص ربه يتولاه برحمته.

توهجت مياه البحر والأفق باللون الأحمر القاني مع مغيب الشمس. تعودت من الشيطان الرجيم كما همس مبارك في إذني. بعد أن انتهينا من صلاة المغرب لازمنا بو إبراهيم أتعهده بالرعاية إلى أن أخذني النعاس.

- يا الله ياهو يا الله يا هو واسعة رحمة ربي. يا مال، يا مال

اعتصرني صوت النهام وأنا أرقب بزوغ يوم جديد. ما زال بو إبراهيم يهذي ويرتجف وأنا في حزني وحيرتي وقلة حيلتي. تلمطت شمسنا البيضاء بعد أن اغتسلت بمياه البحر النقية. كانت تنهادى صعوداً لبرجها العاجي بعد أن بعثرت فضتها الصافية على سطح الماء الرقيق. في مساء الأمس نثرت ذهبها المصقول على نفس السطح الأملس وكأنها تستعمله خزنة للغالي من الجوهر. ثروة لا محدودة. نتمتع بها صباح مساء. لله درك يا بحر الخير والنفاس. ظاهرك



وباطنك خير وفير للبشر.

لا أدري لماذا انتابتنى حالة عد الأصفار مرة ثانية وأنا أمسك القلطة والأيدة بيدي وأضع الزبيل الذي يربط به الحجر لإنزالي إلى قاع البحر في رجلي والديين على رقبتي وإفطام أغلق به تنفسي. كنت أظن ذرات الملح البيضاء التي تطفو على السطح كلما غطس غيص في الماء قابلة للعد في البداية. مع توالي السنين اكتشفت أن ملايين الذرات الملحية لا تعدو أن تكون أصفارا ذائبة في كيس الجواهر المخملي الأزرق. أما الأرقام الحقيقية فلا تطفو على السطح أبدا. إنها مزروعة في هذا الهير الذي أدوسه بقدمي العاريتين وأجني ثماره بيدي المجردتين محروما حتى من ذرة الهواء أنفسها أو أتنعم بها.

- هو لويا سيد المرسلينا

- هو لو واشفع لنا

- هو لو في كل حيننا

- يا مال يا مال

الغيص يشكي الضيم من بحر الأهوال

والسيب واقف ودم مثل النصيبة

وركض على المجداف لا صاح يا مال

ونوم الملا بالليل ما نهتني به

ورحنا السفر والموج يانا جبال

في غبة منها المنايا قريبة

لا حولنا ديرة ولا حولنا جال

ولا من ذرا بالغيق بنلتحي به

الأسواد الليل من دونهم حال

وبحر كسيف دوم تطبخ غبييه

وجن السفينة حددنا صابها هبال

تصعد وتنزل كل بحر تعدي به

يا مال، يا مال

صوت النهام الحزين يشكو الزمن وقسوته يعتصر قلوب موجات البحر. يحول حزنها الصامت جراحا تنزف دما صامتا مع زوال النهار. تلف العتمة آلامنا جميعا ولكنها آلام مهما اشتدت فهي لا تضاهي أبدا أوجاع وتأوهات هذا الغواص المسكين. بو إبراهيم الذي قد لا يصمد أبدا لنهاية الرحلة التي لم يمهض على

بدايتها سوى بضعة أسابيع. أربعة أشهر قمرية لا يسمح بقطعها أبداً لأي مخلوق من البشر كيف سيتحملها هذا العليل.

سفينة الغوص لا تسمح لأي كائن على ظهرها بالخيانة. خيانة الجسد المسجى في إحدى زواياها وقد كف حتى عن الارتعاش فما بالك بالقدرة على الغوص. لقد خان جسد بو إبراهيم صاحبه ولم يؤد المنوط به في هذه الرحلة.. تحول إلى قالب ثلجي يقترب من النهاية الحتمية بأنفاس خابية لن تلبث أن تكف عن التردد إلى الأبد. أما خيانة النفس فقد جسدها جمعة التحس باختطاف دانه أحلامه وآماله.

- البواق، شفته شفته الدانة بإيده. طقوه، طقوه.

لم أدر كيف أقدم جمعة على خطف الدانة وإخفاؤها. صراخه ملاً السفينة وصراخ الجميع يوسعونه ضرباً وركلاً.

- أنا ما بقت شيء. هذي دانتى. شوفوا بياضها. آه يا دانه يا دانه.

أخذ جمعة يهلوس بفزع وقد انتابته حالة هذيان عارمة

- انسمي انقطع وأنا تحت الماي أسابق الوحوش. أنا اللي فكيت أسرها مرتين، مرة من حلق بودرياه ومرة من ببيان المحارة المجيمة. أنا ما قلت لكم البطن والالتنبول اللي جنبها لولوتي أنا ما قلت إلا عن دانتى، والله العظيم دانتى.

تابع جمعة عويله وصراخه وسط الضرب المبرح من كل من على ظهر اليوم.

- أنا مانى حرامى ما خذيت شيء مولى. السجنى والطيلي والميزر جدامكم ما خذيت منه شيء. هذي دانتى أعرفها زين. ويعويل أشبه يعويل الثكالى تتابعت كلمات جمعة، آه يا لؤلؤة زمانى، فجي حيسى من حياة الشقا والضيم. طلعي الخير لي ولعيالى. آخ آه آي

اختلطت حشرجات جمعة بتأوهات كما تبعثرت أحلامه ودماءه أمامي على سطح اليوم. عراك غير متكافئ بين سارق يقسم أغلظ الأيمان بحقه في معشوقته التي لم يكن ليراها أحد لولا أن قام بانتقالها من بئر الأهوال وبين الملاك الشرعيين للؤلؤة والسفينة. نسي جمعة أن ما قام به من (جسارة وشجاعة وإقدام) لا يعدوان أن يكون عملاً يومياً تاريخياً تشاركه فيه أجسام نصف عارية لا عمل لها سوى اجتذاب درر الأعماق لتتيه حسناً على السطح في الهواء الطلق دون أن يجزؤ أي منهم على التفكير سوى في اختلاس النظر إليها من بعيد.

لم أشترك في العراك الدائر على السطح ولم أبرح جسد بوإبراهيم الثلجي الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة بتصميم هادئ ومتواصل على اللحاق بركب الأصفار الذائبة مع الملح في بطن البحر الهادر. جسد جمعة المتمزق بفعل الضرب المبرح ودموعه المختلطة بعرقه الساخن كانت أسرع من بوإبراهيم بتقرير لحظة اقترانه بالأعماق.

- بس- بس وقفوا يا الربيع، البواق طايح ما يتحرك.

صاح المجدمي بصوت جهوري.

- أنا كنت بطقة بالمجداف على ظهره بس هوافتر بسرعة وجت الطقة على راسه. أجاب أحد البحارة بفخر لا يخفى على أحد، وبصوت أبعد ما يكون عن تجسيد الحزن أو الأسف.

- خلاص، خلاص. هاتوا الحصير لقوه فيه والبلد العود علقوه برقبته.

حسم النوخذا الموقف بأكمله معلنا إسدال الستار الأزرق على الخطيئة التي لا تفتفر.

- حسافة فيه هالكلب حتى الحصير. خاين الأمانة. علق أحد البحارة المنتحسين إلى تنفيذ قانون الخوص والسفر بحق السارق.

ارتفعت الأيدي المبادرة للإلقاء الجثمان في الماء الملحي بعد لفه بالحصير الذي لم يحل دون تلويث دماء القتل لسطح اليوم.

- صبر، صبر. خلنا ناخذ حلالنا. عيل ليش كل هالهوشة.

بأصابع أشبه بالكلابات الحديدية هجم المجدمي على الكف الجريحة المطبقة على الموت والحياة. بمعالجة قوية فتح الأصابع المتصلبة على دانة الخلاص من حياة الشقاء إلى حياة النعيم ليتم تحرير درة جمعة المتفردة للمرة الثالثة على التوالي من حلق بو درياه، من بابي المحارة المحكمي الإغلاق ومن أصابع جمعة السارقة المزروعة في كفه الأثمة. ما أن استقرت سيدة اللؤلؤات في المنديل الحريري حتى تم دفن الجثمان الخاطئ في الكفن الأزرق المالح.

- الله أكبر، لا حول ولا قوة إلا بالله. حاولت إيصال صوتي المنتهجد للجميع.

بوابراهيم عطاكم عمره. رب العالمين أخذ أمانته.

كففت دمعي حتى لا يرى (الرجال) بكائي على فقيدي فهذا خلق غير سوي ولا يتماشى وقانون البحر.

بارتظام جسد بو إبراهيم الفاني بسطح الماء، استقر كائنان بشريان في الأعماق خلال فترة زمنية متلاصقة طعماً للوحوش والأسماك. أما المتبقي منهما فهو ملح لا يشتري إلا بأبخس الأثمان. أكملت قراءة الفتحة ثم التفت أقرب تدحرج واستقرار عشرات الدور الدائرية البيضاء والملونة بكل حدب ورعاية والأهم من ذلك كله، بكل أمانة على المنديل الأزرق الحريري.



## تفسير المصردات:

- البوم: سفينة شراعية كويتية قديمة استخدمت في السفر والتجارة والغوص على اللؤلؤ  
الدانة: لؤلؤة كبيرة من أحسن اللؤلؤ ويضرح الغواص كثيرا عند الحصول عليها .  
الغيص: الغواص  
بودرياه: وحش بحري خرافي  
الدين: قفص أوسلة خشبية تعلق في رقبة الغواص ليجمع بها المحار تحت الماء  
الضطام: كماشات مصنوعة من قرون الحيوانات يغلق بها الغواص فتحتي الأنف عند الغوص  
النهام: معني السفينة وقد يكون من البحارة وله صمت شجي  
افتر: التف  
المزيز: نوع من أنواع اللؤلؤ وقد تطلق أيضا على البطن  
البطني: نوع من أنواع اللؤلؤ وهو الأصغر من الرأس في الحجم  
السجني: نوع من أنواع اللؤلؤ وشكله بيضاوي  
النسيب: البحار الذي يسحب الغواص إلى السطح بواسطة الحبل  
غيبه: قراره  
جال: شاطئ  
التهير: أماكن تواجد المحار والتهيرات مغاصات اللؤلؤ  
الزليل: الحبل الذي يربط به الغواص  
النوخذا: مالك السفينة  
الطواش: تاجر اللؤلؤ  
القدس: حيوان يعيش في البحر يتنفس بواسطة رثتين ولكن له القدرة على الغوص لمدة طويلة .  
المجدمي: وهو أيضا المقدمي، رئيس البحارة ونائب النوخدة  
الدول: من وحوش البحر الخرافية  
البلد: ثقل حديدي يوضع في رقبة الغواص للمساعدة في نزوله إلى الأعماق  
المشمول: لباس يرتديه الغواص قبل الغوص  
تبة: الغوص لمرة واحدة  
الروبية: عملة قديمة تم استبدالها بالدينار  
الهولو واليامال: لازمة يرددها البحارة وغناء يواكب سير العمل في السفينة .  
\* عضو رابطة الأدباء ومقيمة حاليًا بالولايات المتحدة.

## قصّة

# المنضدة في مدخل المديرية

بقلم: د. أحمد زياد محبك  
(سوريا)

كرهت المديرية وكرهت زيارتها .

أصعد الدرجات العشرين، أرى باب المديرية منذ بلوغي الدرجة العاشرة، أراه مفتوحاً، هو مفتوح دائماً، ليته يخلق دائماً ولا يفتح، من جانب الباب المفتوح أرى منضدة الحارس القابع وراء المنضدة.

أعرفها جيداً، منضدة خديديّة صدئة، متحطّية إياها أحد المديرين السابقين، الزجاج الذي كان يغطيها تحطم منذ زمان، وبقي غطاءها الجلدي، هو غطاء قنّير متسخ ممزق، بقع القهوة والشاي والزيت والدهن تغطيها كما تغطي الجزر والقارات الخمس سطح خارطة الأرض، وتستقر فوقها منفضة للسكاكر، هي مملوءة دائماً بأعقاب السجائر والرماد المحترق، كأن أعقاب السكاكر تذكارات ماضٍ مجيد لا يراد أن ترمى، وأطراف المنفضة محترقة، بل ثمة مواضع من الغطاء الجلدي للمنضدة محترق، حرقته أعقاب السجائر، ولا يخلو من كتابات بأقلام وخطوط مختلفة، أسماء أشخاص وأرقام، وثمة جهاز هاتف، لونه أحمر فاقع، متسخ جداً، سماعته مكسورة، وقد شدّ حولها شريط أسود لاصق كي تتماسك، وثمة فنجان قهوة عروته مكسورة، وحافته مثلمة، في قعره دائماً بقايا بن جاف.

مشهد مألوف لا بد لي أن أراه كلما زرت المديرية.

ثم أرى الحارس، تارة أرى الحارس ذا الوجه المسور السمين

الأسمر القاتم السمرة، بشاريه الأسودين الكثيفين جداً المتدليين على زاويتي فمه، وبجانبه الكثرين الأسودين الكثيفين المتقاربين جداً المتلاقين بين عينيهِ الصغيرتين جداً، الغائرتين في محجرين كالبئر، ولا بد له كلما رأي أن يسأل بصوته الأجش العريض المرعب:

إلى أين؟ من تريد؟

وتارة أرى الحارس ذا الوجه المتطاوّل الأصفر الفاقع الصفرة، ويزيد من طوله صلحته الصفراء المتطاولة، وقد برزت من جانب وجهه أذناه الكبيرتان، وهو يحرق بي بعينيهِ الواسعتين المدورتين البارزتين إلى أمام مثل شرفتين واسعتين، كأنهما تريدان أن تنقضا علي، وكلما رأي قادمًا سألني:

إلى أين يا حاج؟

ذقني حلقة، وقميصي أبيض فاخر، وربطة عنقي زاهية متألقة، وحقيبتني أنيقة، كيف يصفني بالحاج؟

أحياناً أرى حارساً قصيراً بديناً بطنه مدورة ممتلئة، عيانه صغيرتان، يدها قصيرتان، أراه وهو يقضم لفافة محشوة بالبيض المسلوق والبندورة والفجل، فمه مملوء، يسألني وهو يمضغ اللقمة، فينفخني رائحة الفجل والبيض، ويقول:

إلى أين؟ ماذا تريد؟

وأحياناً أرى حارساً ذا لحية سوداء كثة، وهو طويل ويدين، ضخمة الجثة، لا أعرف كيف تخطر على بالي فكرة موته، إذا مات لا أعرف أي قبر أو تابوت سيتسع له، سيتعب الرجال كثيراً في حمله، ينهض من وراء المنضدة فور رؤيته لي، أذعر، أترجع إلى الوراء، يضع يديه على المنضدة، فأراهما كبيرتين جداً، أحس بالمنضدة تتزعزع، يصيح بي:

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نعم، ماذا تريد؟

لو أصبحت مديراً لأمرت على الفور بإحالة هؤلاء الحراس الأربعة على التقاعد، ولأمرت بإزالة تلك المنضدة من وراء باب المديرية، لا أعرف لماذا الحراس ولماذا المنضدة، ولماذا السؤال والجواب، والسؤال واحد والجواب واحد.

اليوم أصعد الدرج، أي حارس من الحراس الأربعة سأصادف اليوم؟ باب المديرية مفتوح كالعادة، أرى طرف المنضدة، هي جاثمة في موضعها، مزينة ببقع الزيت والشاي والقهوة، تتوسطها المنضدة المملوءة بالرماد وأعقاب السكاكر، أقترّب من الباب، ليت الحارس نائم، ليتني لا أرى أحداً، فأدخل مرة واحدة من غير سؤال ولا جواب، أخطو الخطوة الأولى داخل الباب، تلفت نظري أربعة فناجين جاثمة فوق المنضدة، تدهشني كلها مكسورة العروة، مثلثة الحواف، أخطو إلى الداخل، وأنا لا أكاد أرى غير الفناجين الأربعة.

أتوجه إلى غرفة المعتمد لأقبض راتبي التقاعدي، لا بد لي من هذه الزيارة المشؤومة إلى المديرية في مطلع كل شهر، لأقبض راتبي التقاعدي، منضدة المعتمد ليست بأفضل من منضدة الحراس عند الباب، بل هي أسوأ، وجه المحاسب وهيئته وشكله ليست بأفضل من الحراس، بل لعلها أسوأ، يده ترتجف وهو يناولني الراتب،



يعد المبلغ الهزيل عشر مرات، يتردد وهو يخرج من الخزانة إلى جانبه، يفتحها، ثم يقفلها ريثما يعد المبلغ، ثم يفتحها، ثم يقفلها، يتأكد من دقة التوقيع، لا بد من أن يطلب في كل مرة بطاقة الهوية الشخصية، لا بد أن يسجل كل البيانات التي تتضمنها، هكذا هي التعليمات.

أدخل عليه، فيناولني بضع أوراق، وهو يقول:

. خذ معاملتك، راجع المدير، لا بد أن يدقق كل معاملة بنفسه، قبل صرف الراتب لكل موظف، ولا سيما الموظف المتقاعد، هذه التعليمات الجديدة، للمدير الجديد.

أسأله مدهوشاً:

. ومن هو المدير الجديد ؟؟؟

يرد وهو يشير إلي بيده، كأنه يصرفني:

. ادخل عليه، وستعرفه.

ينقبض قلبي، أحس أن في الأمر مشكلة، أحمل الملف وأمضي إلى المدير، أقرع الباب، وأدخل، أراه في عمق المكتب قابلاً وراء منضدته، أعرفه، كان أصغر موظف في المديرية، باشر عمله فيها قبل تقاعدي بسنة واحدة، قبل أربع سنوات فقط، ولكن كيف قفز مباشرة إلى منصب المدير؟؟

بيني وبينه مئة خطوة، امتداد ثلاث غرف، ولكن الطريق إليه مفروشة ببساط من حرير، الأرض مغطاة بسجاد فاخر، والستائر المخملية مسدلة، والمكيفات الثلاث تضخ هواء بارداً ناعماً، كم تود لو تنام قبل أن تصل إليه، والمقاعد الفاخرة مركونة على الجوانب، واللوحات الفنية الكبيرة تزين الجدران، والكتب المجلدة تجليداً فاخراً تملأ رفوف المكتبة الأبتوسية وراءه، وثمة رف خاص للكؤوس الذهبية والفضية وأواني الكريستال المتألّق.

منضدته بطول مترين ونصف، لها انعطافة بعرض متر ونصف المتر، كأنها سفينة نوح، زجاجها نظيف لا مع متألّق، كأنه الكريستال، وهو قابع وراءها، بقامته القصيرة، ولا يكاد يظهر من ورائها غير رأسه، وأمامه شاشة حاسوب رقيقة كالهواء، وإلى جواره أجهزة هواتف أربعة، وعلى المنضدة آنية زهر فاخرة، وزهور حية يوضع منها العبق، ينهض لاستقبالني، يغادر موقعه، يقترب مني، يمد يده إلي، أصفحه، أعانقه، أهنته بتسلمه الإدارة.

يدهشني هذا اللطف، تأسرنى هذه اللباقة، عاصرت من قبل أحد عشر مديراً على مدى ثلاثة وثلاثين عاماً، لم ألق من قبل مثل هذا الترحيب من أي مدير سابق وأنا على رأس عملي، ما هذه اللباقة؟ شيء جميل حقاً، أذكر فوراً الحراس الأربعة، لعله صرفهم، من المؤكد أنه لا يريد أي حارس عند الباب، ولا شك في أنه سيرفع تلك المنضدة عند الباب، يتناول مني الملف، يأخذ في تصفحه، يدعوني إلى الجلوس في مقعد مقابل منضدته الفاخرة، يكرر ترحيبه، ويؤكد أن غابته من تدقيق المعاملة بنفسه هي أولاً مقابلة الزملاء القدامى المتقاعدين، الذين كانوا يعملون في المديرية، ولكي يتلافى أخطاء حدثت في عهد المدير السابق،

لأن بعض هؤلاء الموظفين المتقاعدين أخذوا أكثر مما يستحقون، هو مجرد خطأ بسيط هنا أو هناك، قد يكون الخطأ في مبلغ صغير، ولكن مثل هذا المبلغ عند عشرين موظفاً متقاعداً وعلى مدار السنة يشكل ميزانية كبيرة، يوضح لي هذا كله، وهو ما يزال واقفاً أمامي يتصفح ملفي، ثم يهيم بالعودة قبالي في مقعد فاخر، ولكن الهاتف يرن، فيعتذر إلي بلباقة، فيضع الملف على المنضدة الفاخرة، ويمضي إلى منضدته، يتخذ موضعه وراءها، يرفع سماعة الهاتف، ويأخذ في الكلام، كأنه يتابع حديثاً كان قد انقطع، وأنا لا أكاد أرى منه غير رأسه، لقصر قامته، وهو يقول:

. لا، لا يمكن أبداً أن أعيش مع هذا الأثاث المستعمل، المدير السابق له ذوقه، وأنا لي ذوقي، وهذه المنضدة لا أعرف كيف يمكنني أن أعمل وراءها، أعرفك صاحب أفضل محل للمفروشات المكتبية، ولي ثقة بنوئك، أريد تبديل كل قطعة في مكتبي، حتى اللوحات الفنية سأغيرها، لا بأس، أحضر معك دفتر العروض والموديلات، ولكن أريد أحدث دفتر، أنتظر عند نهاية الدوام، لا تقلق، الدفع نقدي مباشر، لا، لا تقلق، أنا غير المدير السابق، لست بحاجة إلى موافقة مسبقة، أنا مفوض بالصرف، لا، ليس هناك سقف، المبلغ الذي أوقع عليه يصرف فوراً، أنا أقدر موقفك، هذا من حقك، فأنت لا تستطيع شراء أثاث مستعمل حتى لا تسيء إلى سمعة محلّك، ولكن لا شك أنك تعرف من يشتري الأثاث المستعمل، ماذا سأفعل بهذا الأثاث الذي لا أرتاح إليه، نعم، نعم، هو إرث المدير السابق، وأنا مستعد لبيعه بأي ثمن، لا بأس، أنتظر هنا عند نهاية الدوام، تعرف واحداً من مشتري الأثاث القديم، هذا جيد، أحضره أيضاً معك، وليحضر معه سيارة نقل، ليحمل معه الأثاث كله فوراً، لا تقلق، لجنة الشراء أنا شكلتها كما أريد، حقك مضمون، وستقبض سلفاً قبل الاستلام.

وقبل أن يضع السماعة، يدخل الأذن الخاص بمكتبه، وهو يحمل دلة قهوة عربية فاخرة، هي من فضة، مزخرفة بالذهب، عنقها مثل طائر الطاووس، يصب لي القهوة في فنجان من كريستال ملون فاخر، أتناول منه الفنجان، فيذهلني العبق الفاغم، لا أعرف هل أتأمل الفنجان أم هل أشم رائحة الهال أم هل أرتشف القهوة؟

المدير وهو قابع وراء مكتبه مثل القنفذ يكلم الأذن قائلاً:

. كما أوصيتك، لا أريد أن أراك كل يوم في هذه البدلة، غداً تمر بمحل الأناقة، وتشتري أربع بدلات جديدة، مع قمصان جديدة، وربطات عنق فاخرة، وخمسة أحذية، أحضر الفواتير وأنا أصرفها لك، أريدك أن تدخل هنا على ضيوفي كل يوم في كامل الأناقة، حليق الذقن، مسرح الشعر، ولا تنس شراء زجاجة عطر، لا تدفع أي شيء، أحضر الفواتير فقط، وأنا أصرفها لك.

الأذن يخرج، المدير يلتفت إلي ليقول لي بصوت ناعم حاد كزقزقة الفأر:

. أنت عملت في هذه المديرية، وتعرف، تأتينا وفود من بلاد العالم كله، زميلي المدير السابق غير العام الماضي كل شيء، ذوقه جيد، ولكن أنا لا أريد الجيد، ولا الجيد جداً، أريد الممتاز والرائع، ولا بد دائماً من التخيير والتطوير، أنا يهمني



حتى الآن، لأنه يمثل وجه المديرية، هو يعطي صورة عن المديرية، وأنا لست كالمديرين السابقين، أنا قادر على مقابلة المدير العام كل ساعة، وهو لا يرد لي أي طلب، وقد وضع تحت تصرفي ميزانية جيدة خاصة بالأثاث.  
أقول له:

ولكن لي رجاء عندك.

ينظر إلي بعينيه البارزتين، متسائلاً من غير أن يتكلم، فأقول له بهدوء:  
كل المديرية استغنت عن وظيفة معتمد الرواتب، وحولت الرواتب إلى المصارف، وأصبحت الرواتب تسحب بواسطة بطاقات...  
يقاطعني ليتكلم بحدة:

فهمت قصدك، ولكن لا تنس، الحاسب الآلي قد يخطئ، لذلك لا بد من التدقيق، عمل الإنسان أفضل من عمل الآلة، ولا أستطيع الاستغناء عن الموظفين في المديرية، ولذلك طلبت ملفات الموظفين كلهم، ولا سيما المتقاعدين، لأنني وجدت فيها بعض الأخطاء، ويؤسفني أنني لم أدقق معاملتك، ولا أستطيع تدقيقها الآن فوراً، يمكن أنت تهر غداً، لقبض راتبك التقاعدي، فرق يوم واحد لا يعتبر مشكلة.

وينهض من وراء مكتبه، أنهض، يمد يده، يصافحني بحماسة، يسير معي عبر الغرفة الواسعة المستطيلة، يعبر عن سروره برؤيتي، يؤكد لي تقديره للجيل القديم، يمس أبأبي إلا أن يرافقني حتى باب غرفته، وعند الباب يشد على يدي مودعاً، وهو يؤكد أنني سأقبض راتبك التقاعدي غداً.

أتوجه إلى الباب الخارجي، أرى الحراس الأربعة، يقفون عند الباب، أنظر إلى المنضدة الحديدية الصدئة، ويقع الزيت والشاي والقهوة تملأ غطاءها الجليدي المتسخ والممزق، أرى فوقها أربعة فتاجين، ومنفضة السكاكر ممتلئة بالرماد وأعقاب السكاكر، وأرى على المنضدة دفترًا كبيراً، ذا أوراق مستطيلة مفتوحاً.

يتكلم الأربعة، الواحد منهم في إثر الآخر، في إيقاع ثابت، كأنهم يقرؤون بلاغا عسكرياً:

في المرة القادمة، لا بد أن تبرز قبل دخولك بطاقة هويتك الشخصية.

وتركها عندنا، نحن الأربعة.

وأن تسجل اسمك، وساعة دخولك.

وساعة خروجك.

هذه هي التعليمات الجديدة للمدير الجديد.

ويعم صمت مذهل، أحقق فيهم، كأنني أرى وجوههم المرهقة أول مرة، ويعودون إلى الحديث، كأنهم جوقة واحدة، ولكن الواحد منهم يتكلم بعد الآخر، ويباقع هادئ حزين:

سامحنا أستاذ، نحن نحرفك، ونحترمك.

ولكن كنا قساة معك ومع كل المتقاعدين من الجيل القديم الطيبين من



أمثالك.

. كنا نسألك بفجاجة: من أنت؟ وماذا تريد؟ وإلى أين أنت ذاهب؟.

. ونحن نعرفك حق المعرفة.

. كانت تلك تعليمات المدير القديم.

. وكان هو يقابلك بالبشاشة والترحيب.

. وتعليمات المدير الجديد أشد.

أتأمل وجوههم، أراهم وقد شاخوا، وجوههم جميعاً علاها الشحوب، برزت  
عظام الوجنتين، تغضنت الجباه، غارت العيون، كأنني أراهم أول مرة، كأنني لم  
أراهم في مطلع الشهر الماضي، وهم فتية أقوياء عنيدون شرسون.

ويعودون إلى عزف النشيد الجنائزي:

. اعذرنا وسامحنا.

. نحن هنا عبيد مسخرون.

. لا قوة لنا ولا حيلة.

. وعلينا من الآن فصاعداً أن ندأوم نحن الأربعة هنا معاً.

. من السابعة صباحاً إلى الخامسة مساءً.

. وقد يدعونا المدير لتدأوم ليلاً.

. ولا يسمح لنا أن نخادر موضعنا.

أقول لهم وأنا مشفق، وغير مصدق:

. ولكن لم أر أحداً منكم عندما دخلت؟!

تعلو وجوههم الصفراء الناحلة ابتسامة، ثم يتكلمون:

. دخلت ونحن الأربعة كنا هنا واقفين.

. مررت بنا سريعاً كأنك لم تر أحداً منا.

. نحن الأربعة كنا هنا لم نتحرك من مواضعنا.

. مثلنا مثل هذه الطاولة.

أنظر إليهم، أتأمل وجوههم المرهقة، أقول لهم:

. كان الله في عونكم، واعذروني، حقيقة دخلت مستعجلاً، وذهني مشغول،

ولم أسلم عليكم، سامحوني.

ثم أمد يدي إليهم، أصافحهم، واحداً واحداً، أتأمل وجوههم الطيبة، أرى  
ذقونهم الخشنة غير الحليقة، ألس بسمه في عيونهم، أود لو أعانقهم واحداً واحداً،  
أودعهم وأمضي أهبط على الدرج، وأنا ألقى نظرة أخيرة على المنضدة الحديدية  
الصدئة ذات الخطأ الجلدي الممزق المتسخ ويقع القهوة والشاي والدهن والزيت  
تخطيها، مع فناجين أربعة، كلها مكسورة العروة مثلمة الحافات.

# قصّة

## حلم كاتب

بقلم : أحمد المخلوفي  
(المغرب)

ألقي بجسده المتعب على الكرسي، تأمل أشياءه على  
المكتب العريض: أوراقه البكر، أوراقه الشيب، الأقلام، المقص....  
النظارة الاحتياطية، بعض الكتب التي اقتناها ولم يتمكن  
من قراءتها.. يومية الشهور المنصرمة والباقية... باقة الورد  
المعزولة في الزاوية.. أحس بدوار مضغوط استراح برأسه قليلاً  
نحو الأعلى وراح كمن يتأمل لأول مرة حجم السقف ومداره.  
لم يستتب بالضغط مقدار المشاعر التي انتابته حياله، وفطن  
إلى أنها لأول مرة تأتيه دفعة واحدة، كأنها تذكره بجحوده، وهو  
الذي آواه ورعى غفواته وأحلامه وصراعاته المريرة مع الحرف  
والزمن الجحود وجموح الذات وزوغان البياض، واستبداد الأسود  
وقساوة جلاديه، ولعل بعض هذا الجحود تنطق به زواياه التي  
شربها الأبيض والأصفر بفعل توالي السنين العاصفة دون أن  
تلقى منه التفاتة يعيد بها ألقيه الأبيض المغتال.

- البياض ... البياض هو كل السر الذي يدعونا دون أن نتمكن من القبض عليه..!!

وردد مرة أخرى بنوع من الأسى المضطرب:

- ربما لم نفهم بعد طبيعة عناصره الخارقة ..

انحدر في يأس، وجد نفسه وجهاً لوجه أمام يومية الشهور والأيام، وقال كمن يخاطب نفسه:

- الأيام تمر سريعة من خلالها ... ونحن في الحقيقة من يمر، حتى إذا أنهت عدها السنوي ألفت بحبات وجودنا في غياهب الماضي وختمته بما لا يُفتح .. !  
ثم تمضي بيقيننا خطوة بعد أخرى كدقات الساعة وهي تقول:

- تأملوا دقائقنا لتحسوا وجودكم بتمامه ....

انتبه لطبيعة تأملاته المرئية وغير المتوقعة، وانطلق نحو النافذة، حاول أن يبحث من خلالها عن أفق طبيعي يكسره مرثياته العابسة تلك، لكن الجدار السميك صد تطلعاته .. هو يعلم أنه جدار، لكنه يعلم كذلك أن وراء الجدار جدران هي من يكسر الأحلام رغم أن هذه الأخيرة تستطيع اختراقها أحياناً ..  
لكن .. لكن .. وعاد من حيث انطلق ... عاد إلى مقعده ..

(2)

طوقه المكان بعنف بمجرد أن جلس، الإطار المعلق منذ عشرين عاماً يستفز،  
الإطار/الصورة.

من جديد ينتفض، كأنه لأول مرة يفعل ذلك بعنف، ابتسم في نفسه وقال:

- لا غرابة ربما فيما يحصل .. فهذا زمن الخرابه .

الصورة يكبر مدارها في عينيه، لكن الطفل المتجمد في الصورة بقي كما



هو عليه، بقى في حجمه الطبيعي ولم ينسق لحيل الخيال ومتنفساته.. حدّق الكاتب جيداً فراعه بياض الثلج المتكلس.. وأغصان جرداء لا تفصح في الضباب عن هويتها. خمن أن الضباب لم يخف الأغصان وحدها بل- ككل ضباب- لا بد وأنه قد أخفى أشياء أخرى هامة.. الطفل، الثلج، الطفل والجليد الماحق.. الجليد القاصح هو من التحف الطفل (هل حمى جسمه من التلف أم سجنه)؟ ولم لا يكون الطفل هو من التحف الثلج القاصح بإرادته.. بإرادته (عجياً) ... فمن منا يستطيع الجرم في هذه المسألة؟ خصوصاً وأن لعبة التداخل بينهما حاكها فنان بمهارة واقتدار وحدق لم يحكها عبثاً إذا، فلقد خمن في الأمر سرّاً ما يجمع بين الطفل والثلج، والأغصان الجرداء والنقطة السوداء البعيدة نسبياً عن السطح...

(3)

استفاق الكاتب من خواتمه المسترسلة على وقع صفارة لسيارة إسعاف..

- إسعاف.. إسعاف..

سجنه صدى الصوت حتى بعد رحيله، قال وقد أغمض عينيه:

- الأصوات أكثر إيجاء من اللغة أحياناً، ولزيمنا أكثر تأثيراً...

فتح عينيه على صدى أجراس بذاكرته تدق... أصغى بعمق لمصدر انبعاثها، وفجأة تطلع بلهفة غير متوقعة في وجه الطفل المتجمد وصاح:

- تشيخوف.. تشيخوف.. أيها الطفل المشاكس... لم اخترت مقبرتك الغربية

تلك؟

أخشيت فناءك... فتحديت بعبقريتك تفاهة عربة "الجنرال كيبار" الموشومة بالشارات العسكرية، واخترت قبرك في هذا الصقيع الموحش كرفض لموسيقى الموت وتفاهة مراسيمها؟!

...

(4)

تنهد بعد انزلاق القلب عن حده، وقال محاولاً إعادة التوازن والسلوى  
لنفسه:

- ها أنا عشت لأكتب قصصاً وأروي أشعاراً وأقرأ روايات.. وها أنا أمتص نفاق  
الناس وأداري سخريتهم وحقدهم المجاني الدفين. لكن، إلى متى سيظل سوء  
الظن هذا حاضراً دون أن أقوى على تجاوزه؟

ظل السؤال معلقاً... سجين قمقم مختوم حتى التمتعت عينا الطفل  
فرأيت بعينه ما دفعني:

- أثبت فالنجوم الطوالع لا تخشى عتمات الليل أو الأفول، دوماً تتجدد،  
بنفس الحدة والجدّة.. تبزغ، بنفس المحبة تضيء، بنفس الحركة تدور.. ذلك أن  
لحوالك منتهاهما. وللأضواء سرمدتها.

الطفل ذو القبعة السوداء والأنف الدقيق والجسم النحيل يكبر في عيني  
بسرعة.. يصبح نجماً في السماء... نجماً يخترق السحب بعنفوان.. قد تصدمه  
العائيات الباليات فيخبو ضوءه قليلاً، وقد يتجهم أو يقذف دماً من صدره بدل  
الهواء حتى تتلون السماء دماً؛ لكنه سرعان ما ينتفض... ينتفض "كشيخوف"  
الذي يستل منديله الأبيض ليمسح به كل دم السماء حتى تعود لزرقتها البهية..  
حينها يغمض عينيه ويترجل... يفتح باب عربة (النعش) السوداء... يزيل قفازيه  
الأبيضين، ويلوح بهما ثم يطلقهما أو يحررهما تجاه مشيعيه المائة، ثم يتمدد في  
نعشه الخشبي للأبد... لكن القفازين الأبيضين الرقيقين أين هما؟ ... هل سقطا  
أم ارتفعا؟ لا أحد يعرف، وأكد أن لا أحد عثر عليهما.. فلربما الأبيضان هنا...  
ربما هما الثلج.. ربما النقطة التي تشبه الطير الراحل.. ربما.. ربما...

- تشيخوف أيها الطفل....

- أيها النقطة التي هي أنا...

- تشيخوف: عم صباحاً...

# نصوص

## نشيد البالونات..

شعر: حسن خضر  
(مصر)

نحنُ البالوناتِ  
ألواننا زاهيةٌ  
أشكالنا وأحجامنا كما تشتبهون  
معلقون إلى الأسقفِ والعوارضِ  
مشنوقون بخيوطِ مسرِّتكم  
منتفخون بهواءِ أسودٍ ساخنٍ  
زفيرِ صدوركم المحترقة

في انعكاسِ الأضواءِ فوق أسطحنا  
المساء، تبدو لنا ملامحُ كائناتٍ بأنوفٍ  
وذقون، وجباهِ مشقوقةٍ،  
نحن دائماً قابلون للخيالِ  
والوصفِ،  
متميزون بين إخوتنا نجومِ الكرنفالاتِ  
وأهلتيها، والكوريشاتِ المنفوشةِ  
المزركشةِ



بدوننا سوف ينقصُ الحفلُ شيءٌ

نحن البالونات ..  
أعمارُنا قصيرةٌ فعلاً  
لكننا لا نتركُ الحياةَ - حين نتركُها -  
إلا بدوي يخطفُ القلوبَ  
والأبصارَ  
دويّ تعقبُهُ الحسرةُ  
من منكمُ لم يبك مرةً من أجلنا ؟  
من منكمُ لم يُرمِّمَ أشلاءنا المنثورةَ  
ليعيد البهجةَ المفقودةَ بانفثائنا ؟

نحن البالونات ..  
الصغار يحبوننا طبعاً  
والكبار يُجربون - لبعض الوقت - عزم طفولتهم  
فيينا

الرطوبةُ وهي تُبددُ زهوُنا  
تحدُّ من انتفاخنا، وترجمُ كثيرين بيننا  
من محنة الفرقة

نحنُ البالونات ..  
نفرحُ حين تطلقنا الأيادي للهواءِ  
نعلو، خفيفين  
فُرادى  
وزرافات ..  
تشيعنا العيون نحو مصائر لا نعرفها،  
لكننا نفرحُ،  
ربما لأننا - أخيراً - سنكون هناك  
وحدنا

# نطوص

## الحصار

بقلم : محمد جابر غريب  
(الكويت)

قال الطبيب

- لولا الجيران ما شعرك أحد .. شرخ خفيف على أي حال  
يمكن علاجه .

بطريقة غير متعمدة اصطدمت عيناه بصورة زوجته ..  
انكسبت من عينيه دمعة نظرة عتاب في عينيها .. سألته :

- هل تستطيع تبرير تصرفك مع ابنك وابنتك ؟

الأشياء اختلطت في رأسه وعينه .. الباب .. اللوحة ..  
النافذة .. كلها اضطربت واهتزت .

- أخرج

لم يصدق الولد عينه .. ويدا عليه التردد قبل أن يصفع الباب  
وراءه ويخرج لا الولد ولا ابنته ، يعرف أحدهما ، كيف يضع القرش في  
موضعه ، وهو أبوه ، أعطاهم الكثير .. نفسه .. روحه .. شقاء عمره .. دم  
قلبه .. ولم يثمر ذلك غير التمرد والحصيان

\* \* \* \* \*

ذبابه وحيدة تطن .. عنكبوت ينسج حولها خيوطه ..

المساء يدخل يتسلل لأسطح البيوت .. تهجه الأشياء  
والكائنات ، أما هو فيجاهد في طرد الذكريات .. حاول أن يسدل  
عليها ستارا .. لم يفلح .

اختلطت .. تجاوزت اندمجت ، تعود ، فتسرب وتتفرق ثانية .

يرتكز على عكازه.. يدخل حجرته، يتهالك على أقرب مقعد يصادفه.  
صورة ابنته فوق الحائط تبتسم.. تتقدم إليه.. تأخذه بالأحضان  
فيك الخير يا ابنتي  
تربت على كتفه:- سمعت الخبر ولم يطاوعني قلبي..  
- حقاً..  
- حقاً..

ابتسمت.. تناولت الوصفة.. رتبت زجاجات الدواء..  
- استرح أنت. فحصدت رباط القدم.. حينما وقعت عينها على العكاز انبهرت:  
- كنت أعرف أنك قادر على صناعته.  
استطردت: دون الاستعانة بأحد..  
ابتسم. ضغط يدها بود:- الوحدة علمتني الكثير  
\* \* \* \* \*

حينما يدخل الليل وترخي عباءته داخل حجرته، يبدأ هو في جذب الغطاء فوق جسده.  
الكتب والجرائد جواره وفوق الوسادة.. يتناولها.. تتوقف عيناه بين السطور.  
من جديد يقفز شريط الذكريات..

يسأل نفسه:- لماذا لم يأت علاء؟  
- لماذا لم تأت صفاء؟  
يشعل سيجارة.. من بين سحب الدخان تجيء زوجته.. قالت:  
- أنت إنسان خيالي.. ماذا أفيد من الأنايب؟  
هل تظن أن التراب يتحول ذهباً على يديك؟  
ينفخ دخان سيجارته، ينحي الجريدة جانبه.. يلف "الكوفية" حول عنقه..  
يحس الحرارة في حلقه.. حلمه لم يتحقق.. علاء تعلق بأذيال ساقطة.. صفاء  
دفنت نفسها في أحضان رجل يكرهها..  
عاد فنفخ دخان السيجارة.  
يسعل.. يتناول منديل.. يبصق..  
يتوغل الليل في ظلمته..  
فوق الحائط تتكاثر خيوط العنكبوت.. يحاور.. يناور..  
ها هو ذا يحكم حصاره.. هذه اللحظة اشتدت ضربات قلبه.. اضطرابات..  
اشتدت أكثر..  
الذباب تحاول أن تنفلت.. أن تفر..  
أنفاسه تعلو، مبهورة، كأنها تعيد، والذباب تحاول